UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01581152 4

E. Ermatinger

Die deutsche Lyrik

1

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

B. G. Teubner - Leipzig - Berlin

E.71del

Die deutsche Lyrik

in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart

Von

Emil Ermatinger

Erster Teil

Von Herder bis zum Ausgang der Romantik

188227.
6.3.24.

MICROFORMED BY
PRESERVATION
SERVICES
DATE FEB 18 1991

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig

Printed in Germany.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Vorwort.

„Nicht der reflektierende Verstand, sondern das Gemüt ist die auszeichnende Eigenschaft der Deutschen; und was bei uns noch Großes geleistet werden mag, das wird und muß aus dieser Quelle stammen."

Paul Pfizer, Briefwechsel zweier Deutschen. 1831.

Die nachfolgenden Blätter wollen Zeugnis ablegen von der schöpferischen Kraft des deutschen Gemütes im lyrischen Gedicht. Von 1915 bis 1919 niedergeschrieben, begleitete das Buch alle Schicksalsschwankungen des ungeheuern Ringens, von dessen Ausgang nicht nur die staatliche Gestalt des Deutschen Reiches, sondern auch die geistige Bildung des gesamten Deutschtums aufs tiefste bestimmt ist. Ich hoffe, man fühle den Wellenschlag der großen und schweren Zeit darin nachbeben. Für mich kann ich sagen, daß mir die Arbeit an dem Buch ein Glück war. Denn es prägte mir stets aufs neue ein, was für Kraftquellen in den Tiefen des deutschen Liedes strömen. Nur den Zugang zu den verschütteten Schatzkammern gilt es wieder zu finden.

Es hat keinen Sinn, unter den drei Gattungen der Dichtung, Drama, Epik und Lyrik, eine Rangordnung zu bilden. Jede kann an ihrem Orte das Höchste leisten. Aber wer sich lange und ernsthaft mit deutscher Dichtung befaßt hat, weiß: in der Lyrik lebt die urtümlichste, innerlichste und gewaltigste Kraft des Volkes. Es ist ihr versagt, die großen Spannungen des Schicksals darzustellen, wie es das Drama tut. Mit der Armut ihres äußeren Tatsachenstoffes, der Unsicherheit ihres sichtbaren Weltbildes steht sie hinter dem Epos. Sie entäußert sich ihres besseren Selbst, wenn sie sich der großen Probleme des ringenden Volkes zu bemächtigen sucht. Worin sie aber Drama und Epos überflügelt, das ist die Innigkeit und Unmittelbarkeit ihres Weltgefühls und seines künstlerischen Ausdrucks. Wehe dem Dramatiker, dem Epiker, der nicht den erlebten Stoff mit dem Verstand in die durchsichtige Klarheit kristallheller und -fester Gestalt zu erheben vermag! Wehe aber auch dem Lyriker, dessen fließendes Fühlen zur Kristallgestalt abgekühlt und erstarrt ist! Das gerade ist doch das Eigentümliche des lyrischen Dichters, daß er das Walten der Urkräfte des Lebens, der dumpf und dunkel drängenden und quellenden Triebe des Gemütes, als drängende und quellende zu offenbaren vermag in der Eigentümlichkeit der ihm verliehenen

Kunstform. Und da das Wirken dieser Gemütskräfte doch wohl Anfang und Antrieb zu allem Leben und Schaffen ist, so mag die Lyrik in der Tat den Empfänglichen zutiefst ins Herz des Lebens führen.

Aber nun macht, wer die Jahrzehnte lyrischen Schaffens von Herder bis zur Gegenwart durchwandert, eine schmerzliche Erfahrung: die Zahl der Dichter und die Masse lyrischen Gutes wird immer größer, die Kraft des schöpferischen Gemütes und der künstlerische Gehalt seiner Erzeugnisse immer kleiner. Die Ursache ist nicht schwer zu finden, und vielleicht ist es mir gelungen, ihr Wirken als eine Art geschichtlicher Notwendigkeit darzulegen: es ist der Fortgang oder vielmehr Niedergang von der Kultur zur Zivilisation. Die Verwirklichung der Bildungsideen in Tatsachen der Lebenshaltung. Die Umsetzung der frei bildenden Kräfte der Seele in mechanisch oder chemisch bedingte Erfindungen der Technik, Erzeugnisse der Industrie, Annehmlichkeiten des Handels. Flucht aus dem Innern ins Äußere. Verkrustung des Lebens. Gerade weil die Lyrik die künstlerische Darstellung der innerlichst quellenden Seelenkräfte als solcher ist, so mußte sie an dieser Veräußerlichung und Verschalung des geistigen Lebens am ehesten und tiefsten leiden. Je reicher das deutsche Volk nach außen wurde, um so ärmer wurde es nach innen. Die Aushungerung hat schon lange vor dem Weltkriege eingesetzt; nur war sie nicht eine wirtschaftliche, sondern eine seelische. Man kann es Schritt für Schritt verfolgen. Goethe und die Romantiker (mit Einschluß von Mörike und dem jungen Keller), die noch das Drängen und Wallen der Lebenskräfte in pantheistischer Inbrunst spüren, stellen den vielzackigen Gipfel deutscher Lyrik dar. Mit dem ersten Auftreten einer realistisch-materialistischen Geistesrichtung (nach 1820) beginnt die Krise für die alte pantheistische Lyrik, sichtbar vor allem bei Platen, Heine, Lenau. Die neue Zeit scheint neue Aufgaben und Stoffgebiete zu erschließen, zum Beispiel die Forderung neuer staatlicher Ordnung. Ein politisches Volkslied entsteht um 1840. Aber auf der Rednerbühne erzeugt, ist es rednerisch durch und durch, gesprochenes Gedicht. Der Gesang, die Melodie fehlt, die Seele der Lyrik. Je kräftiger der Materialismus sich durchsetzt, je ausschließlicher das Denken und Schaffen in Geist und Leben auf das Sammeln von Stoffen und Tatsachen gerichtet ist, um so weiter flieht das sehnsüchtige Träumen der Seele aus der elektrisch und intellektuell überhellten Welt. Auch die Lyrik beschränkt sich jetzt auf die möglichst genaue Beschreibung von Sinneneindrücken und geht ihrer eigentlichen Kraft verlustig, die nicht im Lichte, sondern in der Dämmerung wirken mag. Man sollte es endlich einmal einsehen, daß impressionistische Lyrik keine Lyrik ist, sondern Virtuosität.

Soll man nun am Ende dieser beklemmenden Wanderung die Waffen strecken und mit gefaßter Entsagung feststellen, daß ein künstlerisches Leben, das vor hundert Jahren herrlichste Blüten getrieben,

für alle Zeiten abgestorben sei? Wer dies tut, gibt nach meiner Überzeugung das deutsche Volk als lebendig wirkenden Teil der Geschichte auf. Warum soll nicht der abgebrochene Stamm, der krank war, aus kräftiger Wurzel neue Schosse treiben? Die Tatsachen der Geschichte wiederholen sich, aber sie wiederholen sich nicht in den gleichen Formen und Zeitabständen. Wer gibt uns das Recht, ganz eigentlich von einem „Untergang des Abendlandes" zu sprechen? Hieße das nicht, sich selber preisgeben? Weist nicht gerade die Geschichte des deutschen Volkes mit ihren tief eingeschnittenen Tälern mehrmals eine Wiedergeburt aus dem Schoße seines geistigen Selbst auf? Und leistete dabei nicht gerade das lange Zeit verschüttete Bildungsgut früherer Zeiten kostbarste Hilfe?

Ich weiß wohl, daß man nicht künstlich und bewußt Geschichte machen kann, und daß es nicht Monde und Jahre, sondern Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte bedarf, um ein Blatt in dem Buche der Welt zu wenden. Aber es wird auch nicht gewendet, wenn man tatlos und entsagend die Hände in den Schoß legt und auf das Wandeln der Schicksalsmächte wartet. Es kann also wohl auch heute nicht nutzlos sein, Einkehr zu halten und durch den so überaus durchsichtig gewordenen Glanz unserer Zivilisation ins Innere der Seele zu schauen und zu horchen auf das unterirdische Quellengerieſel ihrer alten lyrischen Offenbarungen.

Aber dazu darf man die Literaturgeschichte nicht mehr so auffassen, wie sie durch die Zeit einer positivistischen Wissenschaft meist und immer mehr betrieben wurde: als Anhäufung von äußeren Dingen wie Namen, Jahreszahlen, Lebensgängen, Beeinflussungen, Techniken, verwaschener Kritik, wobei Tatsachen und Urteile nur zu oft ungeprüft von Buch zu Buch wandern. Wer die Anfangsmonologe des Goetheschen Faust in ihren einzelnen Teilen als eine logische Schlußkette auffaßt (es ist tatsächlich geschehen) und sie darnach beurteilt und verurteilt, weil sie diesem Anspruche nicht genügen, der ist zum Geschichtschreiber deutscher Innerlichkeit im Schrifttum verdorben. Man spricht heute viel und fein über Wege und Ziele deutscher Literaturwissenschaft, um sie immer mehr dem Ideale einer „exakten Wissenschaft" anzunähern — reiner psychologischer Beschreibung. Sollen wir nicht eher froh sein, daß sie es nicht ist und daß, wer sich ihr hingeben will, dazu nicht nur die Beobachtungsgabe und den Verstand des Naturforschers, sondern auch die Liebe und Erlebniskraft des Künstlers haben muß? Nur dann wird er befähigt sein, soweit es dem menschlichen Blicke gegeben ist, dem Wirken des sittlichen Gesetzes im Innern des geschichtlichen Lebens nachzuspüren, statt sich mit den äußeren Tatsachen seiner Erscheinung zu begnügen. Dadurch kommt ein subjektiver, ja metaphysischer Zug in die Geschichtschreibung hinein, gewiß. Aber sei man doch ehrlich: gibt es überhaupt eine Wissenschaft ohne Metaphysik?

Ist nicht die „exakteste“ ein Geflecht von Beobachtungen, Vermutungen, Ahnungen? Ist nicht in jeder ein Rest Mythologie? Wäre er größer, so stünde die deutsche Bildung vielleicht nicht da, wohin sie der Krieg geführt.

Es ist hier der Versuch gemacht, auf Grund verschiedenster Kennzeichen des geschichtlichen Lebens, vor allem auch solcher der Philosophie, die wesentliche Richtung zu finden, nach der der Geist im lyrischen Schaffen der letzten anderthalb Jahrhunderte sich entfaltete, und zu zeigen, wie die einzelne Persönlichkeit durch sie nach Anlage, Gehalt und Form ihrer Äußerungen bestimmt ist (wobei es sich aber nicht um die sogenannte Milieutheorie handelt). Die geschichtliche Einreihung ist dadurch vielfach eine andere geworden als in der bisherigen Literaturgeschichtschreibung, aber es ergaben sich dadurch auch neue Ausblicke. Es kam mir darauf an, die einzelne Persönlichkeit als Symbol, als aus- und durchgebildete Gestalt einer Entwicklungsmöglichkeit, vielleicht -notwendigkeit erscheinen zu lassen. Daher wurde erstens bei dem einzelnen Dichter nicht das Hauptgewicht auf eine große Menge charakteristischer Tatsachen als vielmehr auf die Hervorhebung des Wesentlichen gelegt, und zweitens wurden nur diejenigen Persönlichkeiten in den Kreis der Betrachtung gelassen, die symbolische Bedeutung haben. Ich mußte mich auch in dieser Hinsicht von der positivistischen Geschichtschreibung trennen. Es war mir nicht um Vollständigkeit zu tun, die nach meiner Ansicht das Ende der Wissenschaft und der Anfang der Verdummung ist. Man mag daher manchen Namen vermissen, der durch die Literaturgeschichten zu wandern pflegt. Es ist auch möglich, daß ich den einen und andern Dichter aus zu wenig tiefer Kenntnis seines Wertes weggelassen habe; solche Lücken sollen später, wenn sich die Gelegenheit gibt, ausgefüllt werden. Den Symbolwert meinte ich namentlich auch betonen zu sollen, wo es sich um Lebende handelt. Vielleicht bin ich in dem Bestreben, den bloßen Katalog zu vermeiden, in welchen Darstellungen der jüngsten Literatur sonst gern auslaufen, zu streng gewesen. Mein Grundsatz war, nur solche aufzunehmen, die wirklich eine eigentümliche, tiefgeschnittene und einmalige Gestalt innerhalb der Lyrik unserer Zeit darstellen.

Ein Wort des Dankes mag dies Bekenntnis beschließen. Es gebührt dem literarischen Leiter des Teubnerschen Verlages, Herrn Dr. A. Giesecke, der 1913 dieses Buch anregte, sein Entstehen die Jahre hindurch mit nimmermüdem Verständnis betreute und jetzt, in dieser schwersten Zeit, sein Erscheinen ermöglicht.

Zürich, den 1. Mai 1920.

Emil Ermatinger.

Einleitung.

Die Lyrik der Aufklärung.

Eines der reizvollsten Schauspiele in der Geschichte des geistigen Lebens ist der Durchbruch der Persönlichkeit durch den Zwang verjährter Urteile, die in Mode und Konvention zur hemmenden Fessel erstarrt sind. Immer wieder tritt es vor unsern Blick. In der kurzen Daseinsspanne des einzelnen, in den ausgedehnten Lebensläufen von Völkern, in ganzen Kulturperioden spielt es sich ab: in die toten Eismassen, zu denen letztjährige Lebensflut gefroren ist, spült eine neue ihre gelösten und erlösenden Wasser, und der Genius schöpft, wie jene Brahmanenfrau in dem Goetheschen Gedichte, aus dem bewegten Strom seinen Stoff und ballt ihn zur neuen Form, der die Geschichte den Adel der Unsterblichkeit verleiht. Der Stoff ist stets derselbe. Wohl auch die Ideen, die ihn beleben. Was den Wechsel bringt, ist der Unterschied der Temperatur. Er ändert sozusagen den Aggregatzustand von Stoff und Idee. Löst, was als Wissen erstorben war, als Glauben und schafft in ihm die verjüngende Kraft und den Keim der Persönlichkeit. Wissen ist nützlich und einträglich, aber an der Spitze aller geistigen Bewegung steht der Glaube.

Es war eine Tat des Glaubens, als im Oktober 1687 Christian Thomasius an dem schwarzen Brett der Universität Leipzig ein in deutscher Sprache abgefaßtes Vorlesungsprogramm anschlug und verkündete, die Deutschen müßten den Franzosen, die ihnen an Gelehrsamkeit, Geschmack und Lebensgewandtheit weit überlegen seien, in den Mitteln nachahmen, durch die sie zu diesen Vorzügen gelangt seien. Es gelte, die alte, scholastische Denklehre zu verwerfen und den vortrefflichen art de penser des Port-Royal einzuführen, und es gelte, auch in gelehrten Dingen die allgemeinverständliche Muttersprache zu brauchen.

Die Denkkunst des Port-Royal, der Grundsatz von Descartes, daß das Denken der Beweis des Seins und der Zweifel die Quelle der Erkenntnis sei, und die deutsche Muttersprache als Ausdrucksmittel für das Gedachte; selber denken und naturhaft sprechen: die Idee der Aufklärung war in diesen beiden Forderungen verkündigt,

über gefrorenes Leben spülte die Woge neuen Werdens. Was Dogma gewesen, sollte wieder Kampf und Erlebnis werden. Und wie es immer ist, wenn es Frühling werden will: es regte sich zugleich an vielen Orten.

Die neue Universität Halle, wo der Kurfürst Friedrich III. dem aus Leipzig vertriebenen Thomasius eine Stätte des Wirkens schuf, wurde der erste Mittelpunkt der deutschen Aufklärung. Zu gleicher Zeit begründeten Spener und Francke den deutschen Pietismus, liefen Sturm gegen die orthodoxe Kirche und erstrebten eine Vertiefung des religiösen Lebens. Samuel Pufendorf, auf Hugo Grotius' Schultern stehend, lehnte die kirchliche Lehre von dem göttlichen Ursprunge von Gesetz und Staat ab und erklärte die sittlich-gesellige Natur des Menschen als einzige Quelle des Rechtes, die natürliche Vernunft als den vollkommen genügenden Grund zu seiner Erkenntnis und die Beförderung des allgemeinen Besten als des Rechtes einziges Ziel.

Umfassender und tiefer als alle wirkte Leibniz, weil er sich nicht mit einer neuen „Denkkunst" begnügte, sondern eine neue Weltanschauung schuf. Eine deutsche Weltanschauung: er wurde der Schöpfer des deutschen Idealismus. Wenn Descartes die Natur als bloße Materie, die Tiere als Automaten und Gott als die letzte Ursache aller Bewegung bezeichnet hatte, so war für Leibniz das All ein beseeltes Wesen. Wie er selber, ein Alleswisser und -könner, eine lebendig bewegte Welt in sich trug und um die Wahrheit rang, so machte er Gott als lebendige Geisteskraft zum Wecker und Träger, zu Anfang und Ende alles Seins. Was für eine großartige Vorstellung: das All ein Kosmos von lebendigen Monaden oder geistigen Atomen! Jede Monade ein individuelles Wesen für sich, aber jede zugleich im Spiegel ihrer besonderen Intelligenz ein Bild Gottes, des Universums, tragend; alle kreisend nach dem Grundgesetz der vorbestimmten Harmonie um den einen Gott, alle aus dumpfem Geistesschlummer in die Helle seines Lichtes strebend und so den ewigen Fortschritt des Lebens verbürgend! Ein tiefsinniges Bild des geistigen Werdens, das mit der Aufklärung anhebt.

Nur schade, daß die Zeitgenossen die Großartigkeit von Leibnizens Ideen nicht zu fassen vermochten, daß, was als Zeugnis einer lebendigen Persönlichkeit lebendig sich kundgegeben, als Verstandesdogma aufgenommen wurde und so rasch verflachte. Die Dichtung im besonderen hatte darum von der Aufklärung zunächst keine oder nur geringe Förderung zu erwarten. Denn es zeigte sich rasch: sie war eine einseitige Bewegung des Intellektes, nicht der geistigen Gesamtpersönlichkeit. Sie kam der Wissenschaft, nicht der Dichtung zugute.

Sie befreite den forschenden Verstand von dem kirchlichen Dogma und die Natur als Gegenstand der Forschung von dem Fluch, mit dem

die mittelalterliche Kirche sie gebannt. Großartige naturwissenschaftliche Entdeckungen, wie die Erfindung und Verbesserung des Fernrohrs, des Mikroskops, die Entdeckung der Elektrizität, waren die Frucht dieser Befreiung des menschlichen Erkenntnistriebes. Das Verhängnis war, daß der Verstand, dessen sich der Gelehrte zur Deutung der durch Beobachtung oder Versuch erschlossenen Tatsache bediente, nicht auf die wissenschaftliche Arbeit beschränkt blieb. Schon bei Descartes greift die mathematische Denkmethode auf das ganze Gebiet des menschlichen Lebens über, und Spinoza gründet auch die Ethik und Religionsphilosophie auf seine „geometrische" Art zu philosophieren. Den Deisten wird, was bisher eine Tatsache mystischer Offenbarung gewesen war, die Existenz Gottes, zum Problem wissenschaftlicher Untersuchung, und Newton, in seinem physikotheologischen Gottesbeweis, begründet aus der zweckmäßigen und vollkommen richtiggehenden Weltmaschine die Notwendigkeit der Annahme eines intelligenten Welturhebers. In der Ethik setzte der verflachende Schüler von Leibniz, Christian Wolff, der Modephilosoph der deutschen Aufklärung, an die Stelle der göttlichen Sittengebote eine Glückseligkeitslehre, die das moralische Handeln und das Glück des Menschen zu einem höchst einfachen Rechenexempel machte: Handle gut, so vervollkommnest du den Zustand der Menschen. Vollkommenheit aber heißt natur- und vernunftgemäßes Leben und dieses Glückseligkeit. Die innere Zweckmäßigkeit, die Leibniz in dem beseelten All wahrgenommen hatte, erniedrigte Wolff zur banalen Nützlichkeit der Naturdinge für den Gebrauch des Menschen. Wie er in seiner Psychologie das lebendige Ganze der Seele in einzelne „Seelenvermögen" zerlegte und mechanisierte, so ließ er überhaupt in schulmeisterlich-pedantischer Systematik das frei flutende Leben zu einem starren Gerüste logischer Beziehungen eintrocknen. Für das Dogma der Kirche hatte man das Dogma der Wissenschaft eingetauscht. Wie Erkenntnistheorie, Metaphysik, Psychologie und Moral, wurde auch die Dichtung von Logik durchsetzt, und der Verstand, oder wie man damals lieber sagte, die Vernunft wurde die höchste Gesetzgeberin. In der programmatischen „Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst", die J. U. König seiner Ausgabe von Canitz' Gedichten beigab (1727), ist der gute Geschmack der entscheidende Maßstab in der Beurteilung von Dichtwerken. Der gute Geschmack aber wird von dem Verstande geleitet: „Der allgemeine gute Geschmack des Verstandes," so wird erklärt, ist „ein richtiger Begriff des Vollkommenen in allen Dingen." Der gute Geschmack des Verstandes entspricht dem guten Geschmack der Zunge. Er lehrt uns durch „die Empfindung (das Gefühl) dasjenige hochschätzen, was die Vernunft unfehlbar würde gebilliget haben, wann sie Zeit gehabt hätte, solches genugsam zu untersuchen, und durch Gegeneinanderhaltung der deutlichen Be-

griffe, richtig darüber zu urteilen". Also nicht Empfindung oder Gefühl an sich als unmittelbare Äußerung des Geistigen ist der Maßstab für den Wert etwa eines lyrischen Gedichtes, sondern die Empfindung, als abkürzende Stellvertreterin der Vernunft, entscheidet, ob ein Gedicht den Ansprüchen eines rational gebildeten Geschmackes entspreche. Daher kann König den Satz von Bouhours unterschreiben: „Der gute Geschmack ist nichts anderes als eine gewisse Gleichheit, die sich zwischen dem Verstande und zwischen denen ihm vorkommenden Dingen befindet. Kurz, er ist die erste Bewegung, oder, sozusagen, eine Art eines Antriebs der gesunden Vernunft, der sie mit Gewalt fortzieht, und der sie viel richtiger führet als alle Überlegungen, die sie selbst machen könnte." Noch in Gellerts Geistlichen Liedern, noch mehr aber in seinen Fabeln und Erzählungen spürt man diesen nüchtern-rationalistischen Zug der Zeit: immer wieder versiegt das Bächlein des Gemütes, das Gellert eigen war, im dürren Sand der Reflexion.

Am deutlichsten aber offenbart sich der Verstandesstil in der naturbeschreibenden Dichtung der Aufklärung.

Die Natur existierte in der Dichtung des 17. Jahrhunderts im wesentlichen nur als äußerlich malerischer Hintergrund der tändelnden Vergnügungen der Schäferpoesie. Ihre Darstellung, entsprechend dem Grundzuge der Literatur jener Zeit, war Nachahmung romanischer Vorbilder, Konvention ohne individuelles Erlebnis. Klischeemotive, wie „Lustgebüsche", „bunte Blumen" „schwarze Nacht", Lämmer und Böcklein, Bächlein und Springbrunnen, wurden in unverdrossener Monotonie immer aufs neue wiederholt. Wie man in Wirklichkeit durch den Gärtner Bäume und Gebüsche zu menschlich-tierischen oder architektonischen Gebilden verschneiden ließ, so übertrug man auch in der Dichtung Vorstellungen der höfisch-gesellschaftlichen Konvention auf das Naturleben: die Bäume küssen, die Erde wird schwanger, die Vögel sind ein verbuhltes Luftvolk. Die Steine dienen dazu, daß der Schäfer darauf sinnreiche Liebesverse anbringt, die Bäume, daß er Sonette in ihre Rinde schneidet.

Jetzt sucht der realistische Sinn der Aufklärung die Dinge der Natur nach ihrer äußeren Erscheinung wissenschaftlich genau zu erfassen, und zugleich müht sich das teleologische Bedürfnis ab, in ihrem Bau überall die sinnreiche Vernunft Gottes nachzuweisen und die innere Zweckmäßigkeit des Naturganzen oder auch nur eine banale Nützlichkeit der einzelnen Naturgegenstände für den Menschen aufzudecken. Im Jahre 1721 gab der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brockes den ersten Teil seiner berühmten Gedichtsammlung „Irdisches Vergnügen in Gott" heraus. Der Verfasser war ein vertrauter Freund des Aufklärers Samuel Reimarus und des realistischen Malers Willem van Mieris, und er hatte sich von Alexander Popes Idyllen und Naturschilderungen anregen

lassen. Mit dem englischen Dichter bekennt er sich zu dem Satz „whatever is, is right", und mit Leibniz betrachtet er die bestehende Welt als die beste aller möglichen. Durch die Schönheit der Natur gerührt, so berichtet er, habe er sich entschlossen, den Schöpfer derselben in fröhlicher Betrachtung und möglicher Beschreibung zu besingen. „Verfertigte demnach, zumal zur Frühlingszeit, verschiedene einzelne Stücke und suchte darin die Schönheit der Natur nach Möglichkeit zu beschreiben, um sowohl mich selbst als andere zu des weisen Schöpfers Ruhm durch eigenes Vergnügen je mehr und mehr anzufrischen." David Friedrich Strauß hat mit Recht Brockes' Naturpoesie einen gereimten physikotheologischen Beweis genannt. Nur daß die innere Zweckmäßigkeit der Welt dem Philister gemeine Nützlichkeit für den täglichen Hausgebrauch des Menschen bedeutete. Er konnte eine sieben Seiten lange Betrachtung anstellen über die Zweckmäßigkeit eines gebratenen Lammskopfes oder aus dem Schnupftabak die Lehre ziehen: „Lieber Mensch, du selber bist Staub." So mag auch auf ihn das Goethe-Schillersche Xenion passen, das eigentlich für Fritz Stolberg bestimmt war:

Welche Verehrung verdient der Weltenschöpfer, der gnädig,
Als er den Korkbaum schuf, gleich auch die Stöpsel erfand.

Aber die Ehrfurcht vor dem Schöpfer lehrt ihn auch Ehrfurcht vor dem Geschaffenen. Man könnte ihn den ersten bewußten Realisten der deutschen Literatur nennen, nicht nur weil er vor keiner Schranke des Stoffes haltmacht, sondern vor allem weil er auf peinliche Genauigkeit in der Wiedergabe der Wahrnehmungen hält. Bodmers Freund Breitinger hat ihn höchst glücklich mehr einen Historikus als einen Poeten genannt, d. h. „er stelle die Dinge nicht von der Seite dar, die auf das Gemüt einen starken Eindruck mache, vielmehr bringe er auch die unbedeutendsten mit der Sorgfalt eines Naturforschers". Ein fein ausgebildetes Beobachtungsvermögen und eine achtungswerte Kraft sprachlicher Charakteristik beweist etwa seine Schilderung der singenden Nachtigall:

Ihr Hälschen ist am Ton so unerschöpflich reich,
Daß sie tief, hoch, gelind und stark auf einmal singet.
Die kleine Gurgel lockt und zischt und pfeift zugleich,
Daß sie wie Quellen rauscht, wie tausend Glocken klinget.
Sie zwitschert, stimmt und schlägt mit solcher Anmut an,
Mit solchem nach der Kunst gekräuselten Geschwirre,
Daß man darob erstaunt, und nicht begreifen kann,
Ob sie nicht seufzend lach', ob sie nicht lachend girre.
Ihr Stimmchen ziehet sich in einer hohlen Länge
Von unten in die Höh', fällt, steigt aufs neu empor,
Und schwebt nach Maß und Zeit; bald drängt sich eine Menge
Verschiedner Tön' aus ihr als wie ein Strom hervor.
Sie dreht und dehnt den Ton, zerreißt und fügt ihn wieder,
Singt sanft, singt ungestüm, bald klar, bald grob, bald hell ...
Ein flötend Glucken quillt aus ihrer hohlen Brust,
Ein murmelnd Pfeifen labt der stillen Hörer Herzen.

Das ist Annette Droste-Hülshoff in der umständlicheren Sprache des 18. Jahrhunderts, und es ist nur folgerichtig, wenn Brockes schließlich, in dem Streben des Realisten nach Vollständigkeit und Fülle der Anschauungen, zur reinen Aufzählung von Gegenständen greift, so wenn er, im 5. Teil des „Irdischen Vergnügens", eine „Liste einiger uns von Gott geschenkten und erhaltenen Gaben" als Wundergaben unseres Körpers aufzählt:

Haupt und Hände, Füß' und Arme, Brust und Rücken, Ohr und Auge,
Adern, Nerven, Fleisch und Haut, Herz und Blut, Milz, Leber, Lunge,
Magen, Nieren, Mark und Knochen, Mund und Nase, Zähn' und Zunge,
Haare, Gaum, Gehirn und Wangen, Lippen, Finger, Augenlider,
Hüfte, Drüsen, Eingeweide, Knorpel, Kehle, Hals und Schlund,
Nägel, Kniee, Rippen, Achseln, Muskeln und viel andre Glieder.

Die Naturbeschreibung Albrecht von Hallers ragt an kühner Größe ebenso über die philiströse Flachheit von Brockes empor wie die Berge des Berner Oberlandes über die bescheidenen Hügel Norddeutschlands. In seinen „Alpen", zu denen ihm das Erlebnis 1728 eine Fahrt ins Berner Oberland geschenkt, hat er der deutschen Literatur die fruchtbare Stoffwelt der schweizerischen Berge entdeckt. Er schildert erschöpfend und aus genauer Kenntnis Land und Leute. Den Lauf der Flüsse und den Absturz der steilen Hänge. Die buntbeblümten Matten und die munteren Herden. Die Arbeit des Älplers und seine Spiele. Seine Genügsamkeit und Natureinfalt. Als echter Realist und Naturforscher betrachtet er das Große und Kleine, das Schöne und Häßliche mit gleicher Liebe. Die erhabene Aussicht auf die Walliser und Berner Berge schildert er nicht liebevoller als den Bau des Enzians, und vor dem scharfen Dufte von Zieger und Käse drückt er nicht die Nase zu. Er hält peinlich auf Bestimmtheit und Anschaulichkeit in der Wiedergabe seiner Wahrnehmungen, und seine Adjektive wählt er aufs sorgfältigste aus. Meisterhaft beobachtet sind Schilderungen wie:

(Der Hirte) treibt den trägen Schwarm von schwer-beleibten Kühen,
Mit freudigem Gebrüll, durch den betauten Steg,
Sie irren langsam um, wo Klee und Muttern blühen,
Und mäh'n das zarte Gras mit scharfen Zungen weg.

Seine Pflanzenbeschreibungen gleichen an Genauigkeit den Bestimmungen in einem botanischen Lehrbuche:

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt in Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergüldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf eine helle Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein;
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpur-Kleide.

Dabei ist seine Sprachkraft durchaus neu, eigentümlich, bedeutend. Seine Kunst zu reimen ungewöhnlich, sein Sinn für den Rhythmus so stark und ursprünglich, daß er sehr oft sogar den steifen Alexandriner zu beschwingen vermag. So macht in dem Verse:

So eilt der muntre Hirt nach den betauten Gründen,

eine deutlich wahrnehmbare Abstufung in der Stärke des Tones auf den geraden Hebungen (muntre, betauten) den Vers beweglich, während in dem Verse:

Der Ochsen schwerer Schritt führt ihre Winter-Speise

die wuchtige Gleichmäßigkeit der Betonung das schwerfällige Dahinwandeln der Stiere malt. Wie wundervoll nach Klang und Anschauung ist der Vers:

Die blaue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen!

Das Wuchtige und Große gelingt ihm besser als das Zarte und Liebliche. Dieses kann er genau beschreiben, auch in seiner Anmut bewundern, von der Größe aber lebt das Herz des durch und durch Pathetischen.

Soll man es bedauern, daß auch er, von der teleologischen Naturbetrachtung des Deismus ergriffen, sich nicht mit der reinen Naturbeschreibung und der realistischen Schilderung des Lebens der Alpenbewohner begnügt, sondern philosophische Betrachtung einmischt? Das hieße doch die Gesetze eines nur auf Wiedergabe von Sinneseindrücken ausgehenden Realismus auf das Denken und Bilden eines völlig andersgearteten Geschlechtes übertragen. Der tief religiös fühlende Naturforscher Haller sieht auf Schritt und Tritt die Erscheinungen der sinnlich augenfälligen Welt von geistigen Beziehungen und sittlichen Gesetzen durchzogen, die ihm ein Beweis der erhabenen Weisheit, Güte und Allmacht Gottes sind. Er vergeistigt so, genauer er verwissenschaftlicht und versittlicht die Natur, ohne je in die Blachfelder von Brockes' moralisierender Lyrik niederzusteigen. Seine Vergeistung der Welt bleibt immer, ob sie uns auch hie und da erzwungen scheint, bedeutend, erhaben, gewichtig, weil ein gewaltiger sittlicher Ernst sie treibt. Ihm entspringt auch der Grundgedanke der „Alpen": der Preis der Einfachheit und Genügsamkeit der Alpenhirten, die den Schatz gediegenen Goldes in den Fluten der Aare fließen lassen, gegenüber dem Prunk der Städter, „die bis zum nahen Grabe Geiz, Ehr und Wollust stets an eitlen Namen hält":

O glaubt's, kein Stern macht froh, kein Schmuck von Perlen reich.
Seht ein verachtet Volk zur Müh' und Armut lachen,
Die mäßige Natur allein kann glücklich machen.

Das war das aufwühlende Erlebnis, das Haller selber, als Kind seiner Glück und Tugend suchenden Zeit, in den bis dahin gemiedenen Alpen und unter ihren mißachteten Bewohnern gemacht hatte.

Er sah darin das einzige Heil seiner Zeit. Unter den Schriften, die den Wandel des Lebensgefühls in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbereiten, nehmen seine „Alpen" einen Platz, und nicht den schlechtesten, ein. Sein Stoff war, seiner Persönlichkeit entsprechend, groß und weit; aber sein Geist war bernerisch schwerfällig und von dem Rationalismus des Forschers durchwirkt. Beides zog den Auffliegenden immer wieder zur Erde nieder.

Andere Dichter jener Zeit fesselte die Kleinheit und Armut ihres Lebens. So vor allem die Anakreontiker.

Seitdem im Jahre 1554 Henri Estienne die unter dem Namen Anakreons gehenden griechischen Liederchen veröffentlicht hatte, war der geselligen Lyrik ein klassisches Vorbild gegeben, das zunächst in Frankreich eifrig von den Dichtern der Plejade wie des Hotel Rambouillet nachgeahmt und weitergestaltet wurde. Dem reichentwickelten Gesellschaftsleben der Franzosen, der von dem Hofe in alle Kreise sich verbreitenden Galanterie und der Freude am Lebensgenuß entsprachen diese leichtgeschürzten und gefälligen Dingerchen, die von Liebe und Wein sangen. In Deutschland breitete sich die Anakreontik erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts aus. Hagedorn, der 1729 seine ersten Gedichte, 1738 seine „Fabeln und Erzählungen", 1742 die erste Sammlung seiner „Oden und Lieder" und ein Jahr nach Goethes Geburt seine „Moralischen Gedichte" veröffentlichte, wirkte bahnbrechend. Sein Lehrer war Horaz, den er über alles schätzte, und seine Leitsätze sind dessen „Nil admirari" und die Mahnung zum Genuß des Tages in der maßvollen Beschränkung eines zufriedenen Gemütes. Die Erzählung von Johann dem muntern Seifensieder spricht seine Weltanschauung aus: Nicht Reichtum, sondern Zufriedenheit macht glücklich, und dem Zufriedenen winken ringsum die köstlichsten Freuden.

Was ist die Weisheit denn, die wenigen gemein?
Sie ist die Wissenschaft, in sich beglückt zu sein.

singt er in einem seiner frühesten Lehrgedichte. So preist er die Jugend in dem „Tag der Freude":

Ergebet euch mit freiem Herzen
Der jugendlichen Fröhlichkeit:
Verschiebet nicht das süße Scherzen,
Ihr Freunde, bis ihr älter seid.

Er preist den Frühling:

Du Schmelz der bunten Wiesen!
Du neubegrünte Flur!
Sei stets von mir gepriesen,
Du Schmelz der bunten Wiesen!
Es schmückt dich und Cephisen
Der Lenz und die Natur.

Er besingt die Liebe:

Tochter der Natur,
Holde Liebe!
Uns vergnügen nur
Deine Triebe.

Gunst und Gegengunst
Geben allen
Die beglückte Kunst
Zu gefallen.

Er huldigt dem Wein:

Aus den Reben
Fleußt das Leben;
Das ist offenbar.

Ihr, der Trauben Kenner!
Weingelehrte Männer!
Macht dies Sprichwort wahr.

Die Quelle aber all dieser Genußfähigkeit, aller Weisheit und Tugend, ist ein ewig offenes Herz, die Menschenliebe:

Ist nicht des Weisen Herz ein wahres Heiligtum,
Des höchsten Guten Bild, der Sitz von seinem Ruhm?
Den falschen Eigennutz unordentlicher Triebe
Verbannt aus seiner Brust die treue Menschenliebe.
Es quellen nur aus ihr der tugendhafte Mut,
Der Freunde nie verläßt und Feinden Gutes tut,
Den Frieden liebt und wirkt, der Zwietracht Wildheit zähmet
Und nur durch neue Huld Undankbare beschämet;
Der Wünsche Mäßigung, wann nichts dem Wunsch entgeht;
Die Unerschrockenheit, wann alles widersteht;
Der immer gleiche Sinn, den Fälle nicht zerrütten;
Wahrhaftigkeit im Mund und Wahrheit in den Sitten.

An Hagedorn, der die pseudoanakreontischen Lieder der Griechen erst in reiferem Alter aus einer französischen Übersetzung kennen lernte, schließen sich die eigentlichen Anakreontiker an: Gleim, Uz und Götz (die 1746 miteinander eine Übersetzung des Anakreon herausgaben), der junge Lessing, J. G. Jacobi u. a. Erst sie bilden einen eigentlichen anakreontischen Stil aus, den Stil der tändelnden Kleinigkeiten. Jacobi nennt sich den „kleinen Sänger kleiner Lieder" und gesteht („An die Karschinn"):

Ach! zu bezauberndem Gesang
Ist Feuer nicht in meinem Busen;
Nur die gefälligste der Musen
Hört dieser Flöte leichten Klang.

Die Grazien sind die Schutzgöttinnen dieser Lyrik. In dem beschränkten Stoffkreise, in den sie sich selber gebannt, sind diese Dichter gezwungen, dieselben wenigen Motive ewig hin- und herzuwenden. Ihren Gesichtskreis begrenzte der Rand eines Weinglases und der Saum eines Weiberrockes.

Immer aufs neue erörtern sie, bald witzig bald fad, bald zierlich bald steif, das Wesen und die Macht der Liebe und die Reize der Geliebten wie Blick und Kuß, Augen, Wangen und Busen. Die Liebe wird, mit echt rationalistischer Neigung zur Antithese, der Vernunft und dem Tod, die Treue der Unbeständigkeit gegenübergestellt. Gleim singt einmal („Diener der Liebe"):

Alles, Liebe, muß dir dienen;
Alles dienet deinen Kindern.
Sonnen scheinen, sie zu wärmen,
Schatten schweben, sie zu kühlen,
Vögel singen, sie zu loben,
Tauben girren, sie zu reizen,
Rosen blühen, sie zu schmücken,
Sterne funkeln, sie zu führen,
Monde leuchten, sie zu zeigen,
Und die Nächte tragen Wolken,
Deine Kinder zu verbergen;
Liebe, laß doch, wenn ich liebe,
Schatten, Rosen, Vögel, Sonnen,
Sterne, Mond und Nächte dienen!

Dazu kommen Wein und Freundschaft. In der Natur liebt man das Kleine, Liebliche, Zierliche: Täler, Blumen, sanfte Weste, Schatten, Haine, Bäche, Quellen, Nachtigallen. Die Natur wird nicht, wie bei Brockes und Haller, im einzelnen charakterisiert, sondern konventionell gesehen, und ihre Haine und Wiesen bevölkern die Gestalten der antiken Mythologie, vor allem Venus oder Zythere, Amor, die Grazien, Bacchus, dazu Mars und die Satyrn als Verkörperung von rohen und feindlichen Naturgewalten. Auch die Liebenden und Geliebten tragen die aus der Schäferpoesie stammenden antiken Namen wie Damon und Amoetas, Chloris und Phyllis.

Die Wirkung dieser niedlichen Kleinigkeiten war schließlich eine fade Eintönigkeit, die kräftigere Geister abstieß und der Verspottung rief. Bodmer schrieb seine Satire: „Von den Grazien des Kleinen". Abraham Gotthelf Kästner höhnte:

Was Henker soll ich machen,
Daß ich ein Dichter werde?
Gedankenleere Prose
In ungereimten Zeilen,
In Dreiquerfingerzeilen,
Von Mägdchen und von Weine,
Von Weine und von Mägdchen,
Von Trinken und von Küssen,
Von Küssen und von Trinken,
Und wieder Wein und Mägdchen,
Und wieder Kuß und Trinken,
Und lauter Wein und Mägdchen,
Und lauter Kuß und Trinken,
Und nichts als Wein und Mägdchen,
Und nichts als Kuß und Trinken,
Und immer so gekindert,
Will ich halbschlafend schreiben.
Das heißen unsre Zeiten
Anakreontisch dichten.

Und doch wirkte auch die Anakreontik an ihrer Stelle zur Befreiung des lyrischen Gefühls. Die materialistisch-epikureische Richtung der Aufklärung fand in ihr den dichterischen Ausdruck, und mit ihrer Sinnlichkeit und heiteren Lebensfreude bildete sie die Ergänzung zu der logischen Strenge der Wolffianer, wie ihre tändelnde Anmut die Wucht Hallerscher Gedankendichtung milderte. Es war ein Spiel, was sie trieben; ein Spiel auch nach der Seite des Bürgerlich-Anständigen. Wenn sie etwa sogar die Grenze überschritten, lüstern und frivol wurden wie Gleim in seinem „Tierchen ohne Namen", so mochte man sich trösten. Es war nur Gebärde. Diese in ihren Liedern sich so locker gebärdenden Poeten waren in ihrem wirklichen Leben höchst tugendsame Männer. Hagedorn sagte es:

Petrarchen, der in Versen herzet,
War Laura keine Lesbia;
Voiture, der so feurig scherzet,
Trank Wasser wie ein Seneca.

Wichtig war, daß die unablässige Übung in der Darstellung ewig derselben Motive die Sprache zu großer Beweglichkeit, Leichtigkeit, ja Virtuosität ausbildete, und daß die Kunst, die verbotene Nacktheit mit den duftigen Schleiern eines geistreich versteckenden Ausdrucks halb zu verhüllen und sie dadurch um so reizender zu machen, eine bemerkenswerte Höhe erstieg. Wenn man bedenkt, welche Last von Pedanterie und Steiffaltigkeit man in Kunst und Leben abzu-

schütteln hatte, so wird man von diesen hingehauchten, auf leichten Schmetterlingsflügeln durch die Zeit gaukelnden Liederchen der Anakreontiker doch nicht allzu gering denken. Unzerreißbare Fäden leiten von hier zu Goethe hinüber; könnte nicht er noch in seiner Weimarer Zeit die Schlußstrophe in Hagedorns „Zemes und Zulima" gedichtet haben?:

Mir strahlt kein Stern so schön als Selims Blicke,
Und du bist wild, so wie das schwarze Meer;
Und doch ist mir, wenn ich nur dich beglücke,
Das Leben süß und auch der Tod nicht schwer.

Den großen Stoff, der der Anakreontik fehlte, hätte der Lyrik ein Zeiterleben bringen und damit das Denken von den egoistischen Genüssen der bürgerlichen Kleinwelt in die Weite eines Allgemeingefühls heben können: die Persönlichkeit und Politik Friedrichs des Großen. In ihm stellte sich dem Ausland ein Fürst gegenüber, der es zur Achtung vor dem deutschen Namen zwang. Seine Kriegstaten begeisterten die Tatendurstigen, seine Förderung der Geistesfreiheit hob alle Emporstrebenden. Zog nicht der glänzende Stern dieses Mannes sogar einen nüchternen Schweizer an, den Züricher Hauptmann Salomon Landolt? So mochte der große König den Zeitgenossen wohl als die leuchtende Verkörperung des Deutschtums vorkommen, das, von feindlichen Mächten eingeengt, sich tapfer durchschlägt, der Freiheit in Leben und Denken entgegen.

Die größte dichterische Verherrlichung Friedrichs II. ist Lessings „Minna von Barnhelm". Die Lyrik weist bescheidenere Taten auf. Die bedeutendste war Gleims Sammlung: „Preußische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier". Er hatte nach den weichlichen Tändeleien seiner Jugend in ihnen den Ton männlichen Heldenmutes gesucht, dabei freilich die Tändelei nur zum Bänkelsang vergröbert. Aber sie rissen die Zeitgenossen zu flammender Begeisterung hin. Sie verkündeten als das neue Erlebnis jenem Geschlechte die Herrlichkeit des Todes fürs Vaterland, die Hingabe des einzelnen an ein Großes, Allgemeines und seine Verkörperung, den Herrscher.

Krieg ist mein Lied! Weil alle Welt
Krieg will, so sei es Krieg!
Berlin sei Sparta! Preußens Held
Gekrönt mit Ruhm und Sieg! — —
Ein Held fall' ich; noch sterbend droht
Mein Säbel in der Hand!
Unsterblich macht der Helden Tod,
Der Tod fürs Vaterland!

Was man bis dahin nur aus den Schriften der Alten als künstliche Begeisterung der Schulbank gesogen, erlebte man in Gleims Grenadierliedern als eigene Wirklichkeit: Schlachten, in denen Heldenmut und Feldherrngröße über die Zahl siegten. Bekannte Na-

men des bürgerlichen Lebens, wie der des Generals Müller, und Orte des eigenen Vaterlandes wurden durch sie ins strahlende Reich ewigen Ruhmes gehoben. Und zugleich stärkte die familiäre Vertraulichkeit, mit der Gleim von dem König und seinen Kriegern als vom „Vater Friedrich" und seinen „Kindern" sprach, das Gefühl der Volksgemeinschaft. Indem der Dichter Friedrich sich zu dem Volke niederbeugen ließ, hob er das Volk zu dem König empor.

Wie Gleim wurde auch Christian Ewald von Kleist durch das große Erleben der Zeit von der Idylle zum heroischen Gedichte geführt. 1744 hatte er in dem elegischen Lehrgedichte „Sehnsucht nach Ruhe" ein abschreckendes Gemälde vom Kriegsgetümmel entworfen und den Frieden der Natur gepriesen. In seinem vielbewunderten Gedicht „Der Frühling" (1749) hatte er, Thomsons Jahreszeiten nachahmend, Brockes' und Hallers realistische Treue in der Wiedergabe beobachteten Landlebens mit der sanften Anmut der Anakreontiker verbunden und Bilder der Natur und des bäuerlichen Getriebes entworfen, denen ein elegischer Hauch zarten Reiz verlieh. Zehn Jahre später besang er in „Cissides und Paches", einem Seitenstück zu Lessings „Philotas", den Heldentod mazedonischer Krieger, die ein athenisches Heer in einer Festung bei Lamia umschlossen hat. Aber die Begeisterung über die Kriegstaten der eigenen Zeit hat der dürftigen Handlung ihre Seele eingehaucht und die oft recht prosaischen Verse beflügelt. Am Schlusse wird in kühnem Schwung die Brücke aus dem Altertum in die eigene Zeit gespannt:

Ihr Krieger, die ihr meiner Helden Grab
In später Zeit noch seht, streut Rosen drauf
Und pflanzt umher von Lorbeern einen Wald!
Der Tod fürs Vaterland ist ewiger
Verehrung wert. — Wie gern stürb' ich ihn auch,
Den edlen Tod, wenn mein Verhängnis ruft!
Ich, der ich dieses sang im Lärm des Kriegs,
Als Räuber aller Welt mein Vaterland
Mit Feur und Schwert in eine Wüstenei
Verwandelten — als Friedrich selbst die Fahn'
Mit tapfrer Hand ergriff und Blitz und Tod
Mit ihr in Feinde trug und achtete
Der teuern Tage nicht für Volk und Land,
Das in der finstern Nacht des Elends seufzt'.

Aber erst Klopstock erweckt in uns das Gefühl der Größe. Bei den andern Dichtern der Zeit sieht man, selbst bei Lessing, mit oft aufdringlicher Deutlichkeit die Vorbilder im Hintergrund stehen; Klopstock, trotz aller bewußten und unbewußten Nachahmung, erscheint als Neuer und Eigener, weil er den Stoff souverän aus dem tiefen Erlebnis heraus gestaltet. Von dem Pietismus und dem Altertum kam er her. Jener nährte sein Gefühl mit reichen Strömen, dieses seinen Sinn für Größe und Form durch klassische Muster. Beide

Keime brachte, in der freieren Atmosphäre des sich weitenden Denkens der Zeit, seine starke und stolze Persönlichkeit zu machtvoller Entfaltung. Gefühl ist ihm alles. Nicht ein leeres Gefühl — man findet niemals Phrasen bei ihm —, sondern ein mit Gedanken gesättigtes. Um das nüchtern-verständige Erwägen von Grenzen und Möglichkeiten kümmert er sich nicht. Jene herrschen auf dem festen Boden physischer Wirklichkeit. Klopstocks Dichtung aber lebt im Äther des Übersinnlichen. Auf rauschenden Flügeln schwebt sie von Berg zu Berg, von Wolke zu Wolke, so hoch, daß die Wohnsitze und Felder der Menschen tief unten wie zierlich abgesteckes Spielwerk von Kindern erscheinen, über das der Erwachsene lächelt. Es ist wonnig, sich von ihm tragen zu lassen, höher, immer höher:

Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen, schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts
Anbeten, tief anbeten und in Entzückung vergehn.

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur will ich schweben und anbeten.
Halleluja! Halleluja! Der Tropfen am Eimer
Kann aus der Hand des Allmächtigen auch.

Da der Hand des Allmächtigen
Die größeren Erden entquollen,
Die Ströme des Lichts rauschten und Siebengestirne wurden,
Da entranneſt du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Alles verliert in seiner Hand sein Maß. Er lebt unbedingt und ohne Einschränkung in großen Dimensionen. Er bemüht sich nur um große Stoffe: Gott, Christus, die Menschheit, Vaterland, Herrscher, Freundschaft. Wo sein Blick einmal auf etwas Kleinem und Alltäglichem gnädig weilt, da schwellt es der Dampf seines gedankengesättigten Gefühls zur Größe auf. In seiner Ode „Der Zürchersee" gönnt er auch dem Preis des Weines das Wort. Aber es tönt nicht tändelnd-anakreontisch, wenn er singt:

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Beſſ're, sanftere Lust, wenn er Gedanken winkt,
Im sokratischen Becher
Von der tauenden Roſ' umkränzt;

Wenn er dringt bis ins Herz und zu Entschließungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weisen ist.

In dem Luftreich des Übersinnlichen, wo ihm kein fester Gegenstand im Wege steht, hat er sich die große Gebärde angewöhnt. Die stolzesten Wörter, die weitesten Begriffe wirbelt er auf als prächtigen Schweif, wie ein gewöhnlicher Mensch eine Wolke Erdenstaubes: Ozean, Welten, Jubelchöre, Erden, Allmächtiger. In der Ode „Der Eislauf" nennt er die Schlittschuhe „Flügel am Fuß", „schlüpfen-

den Stahl", „Wasserkothurn", das Eisfeld „des Kristalls Ebne", das Brot „des Halmes Frucht". Die banale Warnung, nicht waghalsig aufs schwache Eis zu gehen, umrieselt seine pathetische Sprache mit allen Schauern des Unheimlichen:

Zurück! laß nicht die schimmernde Bahn
Dich verführen, weg vom Ufer zu gehn!
Denn wo dort Tiefen sie deckt, strömt's vielleicht,
Sprudeln vielleicht Quellen empor.

Den ungehörten Wogen entströmt,
Dem geheimen Quell entrieselt der Tod.
Glittst du auch leicht wie dies Laub ach! dorthin,
Sänkest du doch, Jüngling, und stürbst!

Goethe hat später, aus einer ähnlich pathetischen Stimmung heraus, seine Gefühle in freie Rhythmen ergossen. Klopstock, und darin ist er noch ganz in dem ästhetischen Kodex der Aufklärung befangen, beugte sich dem Gesetz. Goethe war sich bewußt, auch im freiesten Schweifen der Gedanken, die Wurzeln in der Erde zu haben. Klopstock nicht. Weil ihn der Gedanke völlig vom Erdreich abgelöst hatte, spürte er das Bedürfnis, sich nun in den Weiten des reinen Geistes feste Form und Fassung zu geben. Die deutschen, bodenständigen Formen, Vers, Strophe, Reim, verschmähte er. Sie waren durch die Anakreontik entweiht: man konnte nicht aus dem gleichen Becher mit dem Zechbruder auf seine Liebste trinken und das Blut Christi im Abendmahl genießen. So holte er bei den Alten, vor allem Horaz, ihre kunstvollen Strophensysteme und bildete sie nach seinem eigenen rhythmischen Sinn selbständig weiter. Der scholastische Intellektualismus der Aufklärung war an der Aufstellung dieser Systeme stark beteiligt; schon die Voranstellung der Schemata vor die Gedichte beweist es. Daß er auch damit jenseits der Wirklichkeit stand und sich von ihr immer weiter entfernte; daß er, wie durch Wortwahl und Satzfügung, so durch das Versmaß weite Kreise des Volkes von sich fernhielt, dafür hatte der selbstbewußte Mann kein Gefühl.

So ist seine Dichtung höchstgespannte Subjektivität. Sie kennt nur ein Ich, und was nicht Ich ist, tritt nur ins Bewußtsein, soweit es sich vor dem Ich beugt — und verbeugt. Der Jüngling begeisterte sich für Friedrich den Großen. Aber als Friedrich seine Wünsche nicht erfüllte, merzte er seinen Namen aus seinen Gedichten und seine Existenz aus seinem Bewußtsein aus. Ein Deutschland des 18. Jahrhunderts ohne Friedrich den Großen — was für eine ungeheuerliche Fälschung der Geschichte!

Aber braucht der Lyriker Geschichtschreiber zu sein? Hat er nicht das Recht und die Pflicht, durch die Glut seines Gefühls die festen Gestalten der objektiven Wirklichkeit zu erweichen und zu lösen, daß

die Dämpfe, die ihnen entsteigen, uns mit der berauschenden Empfindung unmittelbaren Lebens erfüllen?

Wenn es nur auf die Macht des Gefühls ankäme, so wäre Klopstock der größte Lyriker der deutschen Literatur. Er ist es nicht, weil seine Empfindungskraft allzu einseitig und eigenwillig ist. Er bringt die Dinge nicht nur zum Schmelzen, er löst sie auf, er löscht sie aus. So starr und eigensüchtig ist er, daß er sein Ich an die Stelle der Welt setzt.

Wie bezeichnend ist für seine Mißachtung des Objekts seine Ode „Der Zürchersee". An ein wirkliches Erlebnis knüpft er an: die Fahrt auf dem See. Diese selber wird in einzelnen Stationen — nicht allzu wirklichkeitsgetreu — geschildert: „Schon lag hinter uns weit Uto ... Jetzt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh'... Jetzo nahm uns die Au in die beschattenden, kühlen Arme des Walds." Erlebnisse im Schiff werden genannt. Aber dann enteilt das Lied dem festen Boden der Wirklichkeit und wiegt sich im Luftreich des abstrakten Gefühls. Man merkt, die ganze Beschreibung der Fahrt dient nur als Grund, auf dem die Anrufung an die Freude sich erhebt, und aus der Freude, die die Geselligkeit auf der Au schafft, steigt die Lobpreisung der Freundschaft hervor. So umglänzt der schimmernde Nebel des Gefühls die Landschaft des Zürichsees und verhüllt ihre wirklichen Formen. Goethe, in seinem stofflich ähnlichen Gedicht „Auf dem See" („Und frische Nahrung") läßt das seelische Erlebnis aus der sinnlichen Naturanschauung klar und genau hervorwachsen und macht so die Landschaft und die Fahrt zu Symbolen. Klopstock setzt selbstherrlich sich an die Stelle der Landschaft. So beraubt er die Welt ihres Glanzes, ihrer Farbigkeit, ihres Gestaltenreichtums. Er verarmt an sich selber, und sein Lied wird zum fernen kreisenden Stern im unendlichen All, durch den luftleeren Raum von unserm Leben geschieden.

Klopstocks Lyrik ist der erste ragende Gipfel des absoluten Idealismus in der neuern deutschen Dichtung. Seit Jahrhunderten zum erstenmal wieder war in ihm der Dichter als Priester und Seher, als Offenbarer urgeheimer Tiefen erschienen. Aber ein noch höherer Gipfel war erreicht, wenn es gelang, die Welt nicht mit dem Seelenleben des Ich zu überschütten, sondern zu durchdringen, und so sie aus dem Schlafe der bloßen Materie zu wecken.

Derjenige, der den Weg dazu wies, war Herder.

Erstes Buch.

Die Entdeckung der Natur.

Erstes Kapitel.

Die Poesie als Muttersprache des menschlichen Geschlechtes.

In dem Gespräch zwischen einem Rabbi und einem Christen über Klopstocks Messias — in der zweiten Sammlung der „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" von 1766 — macht Herder Klopstock durch den Mund des Rabbi den Vorwurf, er habe in seinem „Messias" sich zu wenig um den Nationalgeist der Juden, den poetischen Sinn des Alten Testamentes und den Geschmack der damaligen Zeit gekümmert. Die „moralische Schönheit", worin Klopstock das Kennzeichen der höheren Poesie sehe, sei nicht ein Beweis des dichterischen Wertes des „Messias".

In diesem Worte scheiden sich zwei Auffassungen des Wesens der Dichtung. Noch mehr: des Wesens der Kultur überhaupt: die moralisch-rationale der Aufklärung und die geschichtlich-natürliche des 19. Jahrhunderts.

So verschieden die lyrischen Persönlichkeiten sind, die uns vor Herder begegnen, so weit sich der geistige Schwung Klopstocks über die epikureische Flachheit eines Hagedorn und über die peinliche Sauberkeit eines Brockes erhebt, durch alle weht Geist des Rationalismus. Sie sind alle vom nährenden Grund der Erde gelöst. Sie stehen alle außerhalb des zeitlichen Werdens. Es fehlt ihnen allen jenes irrationale, mystische Verwachsensein mit der sinnlichen Natur in einer unmittelbar geschichtlichen Erscheinung. Zeigen nicht gerade Gleims Grenadierlieder, die Zeitstimmung wiedergeben wollen, wie wenig jenes Geschlecht dies vermochte? Wie gewaltig ist in ihnen die Entfernung zwischen dem großen Stoff und der kleinlichen Form! In all diesen Dichtern wirkt der Sinn der Renaissance und des Humanismus nach: sie dürfen sich alle das Beiwort doctus als Ehrentitel beilegen. Sie können sich kein Dichten ohne Bildung denken, im besonderen klassische Bildung. Sie leben nicht in der natürlichen Welt und singen nicht aus ihr, sondern wie das Ideal der griechischen Klassik, ob eingestanden oder nicht, alles

Schaffen bestimmt, so sind sie in Urteil und Hervorbringen vom Gedanken eines durch die Kultur bestimmten Musters, einer Vernunftnorm überhaupt geleitet. Statt in naivem Vertrauen auf die geniale Naturkraft ihrer Begabung hervorquellen zu lassen, was ihr Inneres bewegt, leiten sie ihr geistiges Leben behutsam nach mühsam erarbeiteten Regeln und fragen immer wonach? und wozu? Ist nicht gerade Klopstock, die stärkste Gefühlskraft unter den Dichtern vor Goethe, ein Beweis für die Verstandesgebundenheit dieser Dichtung? Wird sein Gefühlsleben nicht immer wieder rhetorisch erhitzte Reflexion? Religiös-philosophische Gedankenkette statt Unmittelbarkeit des seelischen Ausdrucks? Wie oft erstarrt im Kühlhaus der wissenschaftlichen Theorie sein bestes und feurigstes Wollen! Wie schlägt seine antikisierende Strophenbildung den Strom seiner Begeisterung in Fesseln, wie dichtet er seine vaterländischen Oden und Dramen, wie schreibt er seine Gelehrtenrepublik an seiner Zeit vorbei! Den Kothurn, den er mit auf die Welt brachte, erhöhte er zur Stelze, und statt mit seinen Sohlen die Erde zu berühren, bildete er sich etwas darauf ein, in der Höhe zu schweben und aus den Wolken auf sie niederzuschauen.

Herder war es, der die Dichtung wieder barfuß gehen lehrte. Ihm verdankt sie die lebendige Berührung mit der mütterlichen Erde. Statt wozu? fragt er woher? Statt mit dem Stabe der Vernunftregel der Pflanze Gestalt und Wachstumsrichtung zu bestimmen, spürt er behutsam ihren natürlichen Bedingungen nach, Keim, Standort, Klima, Jahreszeit. Er lehrt die Deutschen geschichtlich denken und säubert das Feld für das Wachstum einer innerlich geformten, natürlich-genialen Dichtung.

Man kann Herder nicht einmal das Lob spenden, daß er durchaus der Vater der von ihm verkündeten Ideen sei. Rousseau schenkte ihm den tiefen Haß gegen die rationale Kultur. Schon in dessen Discours sur les sciences et les arts, fünf Jahre nach Herders Geburt entstanden, konnte dieser lesen, wie ein den Menschen feindlicher Gott der Erfinder der Wissenschaften gewesen sei, und daß einzig Wissenschaft und Kunst schuld seien, wenn das Talent über die Tugend gesetzt werde. Jetzt frage man nicht mehr, ob ein Mensch Tugend, nur ob er Geist habe. „Allmächtiger Gott, erlöse uns von der Erleuchtung und den verhängnisvollen Künsten unserer Väter, führe uns wieder zur Einfalt, Unschuld und Armut zurück, den einzigen Gütern, welche unser Glück fördern und dir genehm sind!“ Der „Emil“ konnte Herder verkünden, daß alles gut und vortrefflich sei, wie es aus den Händen der Natur hervorgehe.

War bei dem Bürger von Genf der Geniegedanke moralisch-pädagogisch gerichtet, so hatte ihn Edward Young, der Verfasser der Night-Thoughts, auf das Feld künstlerischen Schaffens getragen in seiner berühmten Schrift Conjectures on original composition

(1759). Sie ist ein eigentliches Evangelium für Herder und den Sturm und Drang. Young stellt zum erstenmal der Nachahmung der Schriftsteller die Nachahmung der Natur gegenüber. Nur wer aus dieser Quelle trinkt, ist ein Original, ein Genie; wer sich die Schriftsteller zum Muster nimmt, ist ein bloßer Nachahmer. „Wer die göttliche Iliade nachahmt, ahmt den Homer nicht nach; wohl aber derjenige, der sich die Fähigkeit erwirbt, ein gleich vollkommenes Werk zu schaffen. Wandelt in seinen Fußstapfen zu der einzigen Quelle der Unsterblichkeit; trinkt, wo er trank, am einzigen Helikon, am Busen der Natur... Je weniger wir die Alten nachahmen, desto näher kommen wir ihnen." Mit leidenschaftlichen Worten wird gegen die Kunstgesetze der Gelehrsamkeit Sturm gelaufen: das Genie, das vom Himmel stammt, trägt das Gesetz der Schönheit und Vortrefflichkeit in sich selber; es überspringt die Regel der Wissenschaft. „Alles Vortreffliche und Außerordentliche liegt außer dem betretenen Wege. Ausschweifung und Abweichung sind nötig, es zu erreichen. Je weiter von der Heerstraße, desto rühmlicher." Die Regel mag eine Krücke für die Lahmen sein; aber sie ist ein Hindernis für die Gesunden. Die Dichtung ist etwas Geheimnisvolles; der prosaische Verstand des Kunstgelehrten dringt nicht in ihre Tiefen. So kann Young den Ruhm Shakespeares, dieses Naturgenies, verkünden, der „weniger gedacht hätte, wenn er mehr gelesen hätte". Er besaß zwei Bücher, die viele Hochgelehrte nicht kennen: das Buch der Natur und das Buch des Menschen. Die wußte er auswendig, und ihre besten Seiten schrieb er in seinen Werken ab.

Für solche Stimmen war Herder dank seinem Lehrer Hamann, dem „Magus des Nordens", empfänglich genug. Deutet doch dieser in seiner bedeutendsten Schrift, den „Sokratischen Denkwürdigkeiten" von 1759, jenen Ausspruch des Sokrates gegenüber den Sophisten, er wisse, daß er nichts wisse, auf das intuitive Wissen des Genies, das dem intellektuellen Wissen des Gelehrten den Rücken kehrt. „Die Unwissenheit des Sokrates war Empfindung. Zwischen Empfindung aber und einem Lehrsatz ist ein größerer Unterschied als zwischen einem lebenden Tier und anatomischen Gerippe desselben." Es ist dem pietistischen Einschlag in Hamanns Erziehung zuzuschreiben, der Mißachtung aller gelehrten Bildung, wenn aus dem sokratischen Bekenntnis des Nichtwissens die Notwendigkeit der Verachtung des rationalen Denkens gefolgert, der naive Realismus der Aufklärung zerstört und die Vernunft durch den Glauben ersetzt wird: „Unser eigen Dasein und die Existenz aller Dinge außer uns muß *geglaubt* und kann auf keine andere Art ausgemacht werden... Der Glaube ist kein Werk der Vernunft und kann daher auch keinem Angriff derselben unterliegen; weil *Glauben* so wenig durch Gründe geschieht, als *Schmecken* und *Sehen*." Hamann hütet sich wohl, den Reichtum geistiger Kräfte in den engen

Bezirk des ausschließlich Religiösen einzugrenzen. Ihm, dem in Lebensführung und Charakter durch und durch Willkürlichen, Natürlich-Leidenschaftlichen, Widerspruchsvollen, Irrationalen, ihm ist es ein heiliges Anliegen, überall und durchaus den Kampf der Natur gegen die Unnatur der Verstandeskultur zu führen. Goethe hat das Wesen Hamanns in die geistvolle Formel zusammengefaßt: „Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich." Also Totalität der Kräfte, Intuition, Genie — gegenüber der Zerstückelung des Menschen in einzelne Seelenvermögen, wie sie die schablonisierende Psychologie und Ästhetik eines Christian Wolff gelehrt: „Was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung der kritischen Gesetze?" fragt er in den „Sokratischen Denkwürdigkeiten", und antwortet: „Das Genie!"

Man findet alle diese Ideen in den programmatischen Jugendschriften Herders wieder, manchmal mit wörtlichen Anklängen an seine Vorgänger. Und doch ist er nicht der Nachbeter, der mechanisch weiter gibt, was er von andern empfangen. Die Naturkraft des Genies, die er mit jenen unaufhörlich preist, wirkt in ihm. Mit dem Ganzen seiner geistigen Kraft bemächtigt er sich jener Ideen als Nahrungsstoff und gibt ihnen aus der Tiefe eigenen Wesens neue Gestalt. In seinem Aufsatz „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele" (1778) verkündet er gegen die naturentfremdete Erkenntnismethode der rationalistischen Wissenschaft Christian Wolffs und seiner Schule das Recht der Sinne: „Auch der abstraktesten Wissenschaft liegt Anschauung zugrunde". Die menschliche Natur hat Hippokrates einen lebendigen Kreis genannt, und das ist sie. „Ein Wagen Gottes, Auge um und um, voll Windes und lebendiger Räder. Man muß sich also für nichts so sehr als für dem einseitigen Zerstücken und Zerlegen hüten. Wasser allein tut's nicht, und die liebe kalte spekulierende Vernunft wird dir deinen Willen eher lähmen, als dir Willen, Triebfedern, Gefühl geben. Wo sollte es in deine Vernunft kommen, wenn nicht durch Empfindung? Würde der Kopf denken, wenn dein Herz nicht schlüge? Aber gegenteils, willst du auf jedes Pochen und Wallen deines Herzens, auf jeden Nachhall einer gereizten Fiber als auf die Stimme Gottes merken und ihr blindlings folgen, wo kannst du hingeraten, da alsdann dein Verstand zu spät kommt? Kurz, folge der Natur! Sei kein Polype ohne Kopf und keine Steinbüste ohne Herz; laß den Strom deines Lebens frisch in deiner Brust schlagen, aber auch zum feinen Mark deines Verstandes hinauf geläutert und da *Lebensgeist* werden!"

Weil Herders Genie ursprüngliche Naturkraft in sich schaffen fühlt, ist ihm die ganze Welt ein Wirken gestaltender Gotteskraft.

Lebendiger Organismus, nicht toter, logischer Mechanismus. Dem Walten der bildenden Kraft in der individuellen geschichtlichen Gestalt nachzuspüren, begreift er als seine Lebensaufgabe. Sie zu erfüllen, hat die Natur ihm alles mitgegeben: Feinheit der Sinne, Stärke des Gefühls, Schärfe des Verstandes, schöpferischen Reichtum der Vernunft, Phantasie, Bildsamkeit, Feuer, Gewalt der Sprache und — vor allem — die hinreißende, weil hingerissene Begeisterung für das Evangelium, das er zu verkündigen hat. Es ist kein Zufall, daß dieser Prophet höchst profaner Weisheit im bürgerlichen Berufe Pfarrer war. Er war es auch als Kritiker, Ästhetiker und Geschichtsphilosoph. Er hatte in allem und mit dem Ganzen seiner Kraft die göttliche Botschaft des bildenden Geistes zu verkünden. Man braucht gegen die Mängel seiner Denk- und Darstellungsart nicht blind zu sein: sein Enthusiasmus ist oft genug ein Schwärmen, das gähnende Probleme mit Worten wie mit Blumen überschüttet, statt sie zu lösen, und sein Gefühl oft genug Mangel an Unterscheidungskraft. Es sind die Schwächen des Dilettanten im guten und schlimmen Sinne, sie haben sich ins Alter gesteigert und den Zusammenstoß mit dem strengen Methodiker Kant bewirkt. Und es ist eine tiefe Tragik, daß dem Mann, der als erster mit geistvoller Leidenschaft die Idee der geschichtlichen Entwicklung verkündet hat, diese Entwicklung selber versagt geblieben ist und das Schwergewicht seines Wirkens auf der Schwelle seines Schaffens ruht. Aber sein Genie bleibt deshalb unverkümmert. Herder gehört zu jenen großen Dilettanten, die der menschliche Geist von Zeit zu Zeit bedarf, um jenen starken Schritt vorwärts zu tun, den der trippelnde Gang oder das Am-Ort-Gehen der zünftigen Wissenschaft oft nicht zu tun vermag.

Am fruchtbarsten wirkte er durch seine Auffassung des Wesens der Sprache und der aus ihr hervorgehenden Dichtung. Hamann hatte in den „Kreuzzügen des Philologen“ (1762) das Wort von der „Poesie als Muttersprache des menschlichen Geschlechtes“ hingeworfen. „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder.“ Herder, genauer und folgerichtiger als Hamann, untersucht das Verhältnis zwischen Sprache und Poesie. Zu Beginn der ersten Sammlung der „Fragmente über die neuere deutsche Literatur“ von 1766 steht das Wort, das der Leitstern für seine Erörterung des Problems der Dichtung geworden ist: „Der Genius der Sprache ist auch der Genius von der Literatur einer Nation.“ Den Geist einer Sprache also hat man zu ergründen, wenn man die Poesie ergründen will. Und zwar nicht die Sprache, wie sie bei den gelehrten, philosophischen, abstrakten Schriftstellern erscheint, sondern die Sprache des Volkes und jener Schriftsteller, die in ihr leben und schaffen. Schon Lessing hatte in den Literaturbriefen Wieland empfohlen, in der Schweiz gute Wörter aus dem Dialekte zu retten.

Herder rät, aus den Zeiten der Meistersänger, des Opitz, Logau und Luther Idiotismen zu sammeln. Mit Hamann ist er der Meinung, daß die Reinheit und Richtigkeit einer Sprache ihren Reichtum mindere, ihre Stärke und Mannheit schwäche. Wie reich ist die Sprache der Juden an Vieh- und Naturnamen! So klein die Bibel ist, sie enthält 250 botanische Wörter, die unsere Sprache zwar ausdrücken kann, aber nicht auszudrücken weiß, weil unsere Gebildeten die Kenntnis der Pflanzen, wie sie das Volk besitzt, nicht haben oder nicht haben wollen. Die Preisschrift über den Ursprung der Sprache sagt es immer wieder: Je näher eine Sprache ihrer Jugend ist, um so lebendiger, reicher, beweglicher ist sie. Je gebildeter sie ist, je mehr in Regeln geordnet und in Wörterbüchern aufgezeichnet, um so starrer und ärmer. Was für ein hartes Urteil muß sich das Sprachstudium der Aufklärung gefallen lassen: „Es ist für mich unbegreiflich, wie unser Jahrhundert sich so tief in die Schatten, in die dunkeln Werkstätten des Kunstmäßigen verlieren kann, ohne auch nicht einmal das weite, helle Licht der uneingekerkerten Natur erkennen zu wollen. Aus den größesten Heldentaten des menschlichen Geistes, die er nur im Zusammenstoße der lebendigen Welt tun und äußern konnte, sind Schulübungen im Staube unserer Lehrkerker; aus den Meisterstücken menschlicher Dichtkunst und Beredsamkeit Kindereien geworden, an welchen greise Kinder und junge Kinder Phrases lernen und Regeln klauben."

Was von der Sprache, gilt auch von der Dichtung. Auch sie kann in ihrer Kraft und Fülle nur in der Freiheit der Natur gedeihen, nicht in der Werkstätte der gelehrten Bildung. In jene Zeit also muß man zurückgreifen, wo die Völker noch im Zustande der Natur lebten, wenn man lebendige Dichtung finden will. 1765 hatte der Bischof Percy seine „Reliques of ancient English poetry" herausgegeben. Diese Sammlung alter Balladen und Volkslieder gab Herder, wie er später selber gestand, den unmittelbaren Anstoß zu seiner Beschäftigung mit dem Volkslied. Zum erstenmal weist er in der zweiten Sammlung der „Fragmente" auf die Wichtigkeit der alten Volkslieder hin: unter Skythen und Slawen, Wenden und Böhmen, Russen, Schweden und Polen gibt es noch Spuren alter Volkspoesie. „Würde man, jeder nach seinen Kräften, sorgsam sein, sich nach alten Nationalliedern zu erkundigen: so würde man nicht bloß tief in die poetische Denkart der Vorfahren dringen, sondern auch Stücke bekommen, die, wie die beiden lettischen Dainos, die die ‚Literaturbriefe' anführten, den oft so vortrefflichen Ballads der Briten, den Chansons der Troubadoren, den Romanzen der Spanier, oder gar den feierlichen Sagoliuds der alten Skalder beikämen; es möchten nun diese Nationalgesänge lettische Dainos oder kosackische Dummi, oder peruanische, oder amerikanische Lieder sein."

Was für ein gewaltiges Programm! Herder traute sich die Kraft

zu, es zu verwirklichen. Schon der Student in Königsberg hatte Materialien dafür gesammelt. Die Briefe, die er seiner Braut Caroline Flachsland sandte, begleiteten Gedichte aller Art: Klopstocksche Oden, Stücke aus Ossian, Lieder aus Shakespeares Dramen, altenglische Balladen aus den „Reliques of ancient English poetry" und andere Proben der Volksdichtung. So entstand, teils in der Ursprache, teils in Herders Umdichtung, eine rasch wachsende Sammlung von Kunst- und Volksliedern, die Caroline Flachsland im Frühjahr 1771 in ein Heft mit silberpapiernem Umschlage eintrug. Immer klarer bildet sich über dem Sammeln Herders Verständnis für die Volksdichtung, immer reiner sein Gefühl für das Natürlich-Echte und das Gebildet-Künstliche des lyrischen Stiles aus. Während er in den „Fragmenten" noch in einem Atemzuge neben den Idiotismen aus den Zeiten der Meistersinger und Luthers die Sprache Klopstocks nennt, weiß er nun genauer zu scheiden. An den Oden des von Caroline schwärmerisch geliebten Klopstock hat er nun „tausenderlei auszusetzen". „Daß Sie Klopstock und Geßner nachempfinden können, ist hold und schön, aber — — immer auch ein bißchen holde Schwachheit, die ich so gut als Sie mit Süßigkeit und Anmut empfinde, die aber — kurz, die schon immer Liebe unseres Jahrhunderts ist." Wenn er freilich dann gegen Klopstock die „schottischen Bardenlieder" von Macphersons Ossian ausspielt und der Braut ihre „Zartheit und Süßigkeit und Anmut und Adel und Stärke" rühmt, so beweist dies nur, wie unendlich schwer es damals auch dem feinsten Gefühle war, Nachahmung und Echtheit zu unterscheiden. Es waren, neben den echten Resten alter Volkspoesie, die Liedeinlagen in Shakespeares Dramen, die ihm mehr und mehr den Sinn für die eigentlich volksmäßige Lyrik erschlossen.

Es war darum keine zufällige Zusammenstellung, wenn das Heft „Von deutscher Art und Kunst", das 1773 bei Bode in Hamburg erschien, von Herder den Aufsatz über Shakespeare und einen zweiten über Ossian und die Lieder alter Völker enthielt. Sie sind im wesentlichen in der zweiten Hälfte 1771 geschrieben worden. Was beide eint, ist die mit intuitivem Gefühl für das Individuelle unternommene Aufdeckung geistig-künstlerischen Schaffens als eines natürlich-genialen Hervorbringens. Wie im Shakespeareaufsatz die Dramen des großen Briten nach Gehalt und Form aus den besonderen geschichtlichen Verhältnissen seines Volkes und seiner Zeit abgeleitet und so ihr Unterschied gegenüber den Dramen der Alten erklärt wird, so wird im Aufsatz über Ossian das Volkslied aus der Seele des Naturvolkes entwickelt. Leidenschaftlicher als in den „Fragmenten" wird nun das Axiom vorgetragen, je wilder, d. h. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk sei, desto wilder, lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch seine Lieder sein.

Je entfernter von künstlicher, wissenschaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk ist, desto weniger müssen auch seine Lieder fürs Papier gemacht und tote Letternverse sein. Vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Silben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie hängt das Wesen, die wundertätige Kraft dieser Lieder ab.

Freilich, hier vor allem muß unsere geschultere Kenntnis des Begriffes Volkslied Herder der Unklarheit zeihen. Wohl weiß er Ewald von Kleists Nachbildung eines Lappländerliedes von dem Original zu unterscheiden, aber immer noch gelten ihm neben peruanischen und lettischen Volksliedern, neben Liedern der Eskimos und der Edda Macphersons modern-empfindsame Ossian-Gesänge als „Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volkes", und dicht neben Ossians Lieder werden die „Rhapsodien" Homers gestellt: sie waren „impromptus", weil man damals noch von nichts als impromptus der Rede wußte, „bis endlich die Kunst kam und die Natur auslöschte" — als ob nicht „Ossian" und Homer samt Shakespeare Kunstdichter wären, so gut wie Goethe und Schiller.

Doch — scheint nicht schon die Bezeichnung „Volkslied" eine Unklarheit zu enthalten? Heißt „Volkslied" Gedicht einer Stammes- und Spracheinheit, einer Nation im kulturellen oder politischen Gegensatz zu andern Nationen, oder heißt es Gedicht der ungebildeten Masse, des „Pöbels"? Schon seit Jahrhunderten hatte, nicht nur in Deutschland, sondern auch in den Nachbarländern, das Wort Nation einen edleren Klang. Nun bekam seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, zuerst in Frankreich, dann auch in Deutschland der Begriff einen volleren Inhalt. Montesquieu erörtert in seinem „Esprit des lois" von 1748 den esprit général d'une nation, Voltaire unterscheidet in seinem „Siècle de Louis XIV" von der nation den peuple, „qui a nul commerce avec les honnêtes gens, qui n'est pas du siècle, qui est inaccessible au progrès de la raison", und gibt daher einem seiner berühmtesten Werke den Titel „Essai sur les moeurs et l'esprit des nations". In Deutschland regt sich ein „nationales" Empfinden vor allem seit dem Siebenjährigen Kriege. Friedrich Karl von Moser gab 1765 seine Schrift vom „Deutschen Nationalgeist" heraus und stellte den Begriff damit zur öffentlichen Erörterung. Nationaltheater — nicht Volkstheater — entstanden an verschiedenen Orten in Deutschland als Ausdruck des stammhaften Kulturgefühls. Mochte Lessing am Schlusse seiner Hamburgischen Dramaturgie spotten „über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir noch keine Nation sind", die höhere Wertung des Begriffes Nation gegenüber der Bezeich-

nung Volk stand ihm von vornherein fest: er wollte damit auf den „sittlichen Charakter" einer Volksgemeinschaft hingewiesen haben.

Herder nun braucht beide Ausdrücke durcheinander. In jener ersten Stelle der „Fragmente" spricht er von „alten Nationalliedern", später, so in der Schrift über Ossian, von den „Liedern alter Völker". Noch in den „Briefen zur Beförderung der Humanität" ist ihm Nation gleichbedeutend mit Volk im Sinne von Stammes- und Kulturgemeinschaft. Was versteht er aber nun unter Volks- oder Nationalliedern? Lieder des Pöbels oder Lieder der Nation im Sinne des sonstigen Sprachgebrauchs jener Zeit? Der Briefwechsel über Ossian klärt uns auf: Volk ist für Herder eine Nation in ihrem Urzustande, als Naturgeschöpf sozusagen. Er spricht immer von alten, wilden Völkern. Je näher ein Volk oder eine Nation dem Urzustande, um so sinnlicher, ursprünglicher seine Dichtung. Im modernen Volke aber hat sich nur in der Masse der Ungelehrten, Ungebildeten, der ursprüngliche nationale Stammescharakter, die Naturpersönlichkeit des Volkes noch rein erhalten. „Sie wissen aus Reisebeschreibungen", sagt der Briefschreiber, „wie stark und fest sich immer die Wilden ausdrücken. Immer die Sache, die sie sagen wollen, sinnlich, klar, lebendig anschauend.." Wer noch bei uns Spuren von dieser Festigkeit finden will, der suche sie ja nicht bei Schulmeistern, Küstern, Halbgelehrten, Apothekern, sondern bei unverdorbenen Kindern, Frauenzimmern, Leuten von gutem Naturverstande, mehr durch Tätigkeit als Spekulation gebildet. Bei diesen Leuten ist darum auch noch Volkspoesie zu treffen; bei ihnen muß man sie suchen, wie Goethe im Elsaß auf Herders Geheiß aus dem Munde alter Mütterchen Volkslieder aufgezeichnet hat.

Die Unklarheit bleibt freilich auch so bestehen, wenn nun, je älter ein Lied ist, es auch um so echter sein soll. Die rousseauisierende Natursehnsucht schafft denn doch eine zu einfache Konstruktion des geschichtlichen Lebens, wenn sie nach der Formel denkt: je älter, desto näher der „Natur". Aber — was gilt die kritische Unterscheidung, wo wir uns dem Erlebnis gegenübersehen? Und Herders Entdeckung des Volksliedes war ein Erlebnis, für ihn wie für seine Zeit bis zum heutigen Tage. Aus dem leidenschaftlichen Bedürfnis der Sturm- und Drangzeit nach Natur, Unmittelbarkeit, Sinnlichkeit in der Aussprache des Gefühlsdranges; aus dem Abscheu jenes lyrisch-dramatischen Geschlechtes vor der trocknen und steifen Regelkunst und der ganzen rationalen Bildung der Aufklärung war das Erlebnis hervorgewachsen. Es bedeutete ganz einfach die Gefühlserkenntnis des Echten und Hinreißenden in der Dichtung. Wo diese Urkraft war, da war für Herder Volkspoesie; denn *sie* war der lebendige Sinn eines Volkes oder einer Nation, nicht die Staatsform und nicht die gelehrte Kultur. Darum gehörten für Herder auch

Homer und Shakespeare zur Volksliteratur und konnte er Goethes „Heideröslein" als Volkslied gelten lassen.

Aus dieser Auffassung der Poesie ist seine Sammlung von Volksliedern entsprungen. Er plante ihre Herausgabe schon für 1774. Es sollte „ein Auszug der vortrefflichen reliques of ancient poetry nebst eignen altdeutschen sein". Als „Volkslieder, alte. Zwei Teile Englisch und Deutsch" sollten sie im Meßkatalog angekündigt werden. Aber 1775 wurde der Entschluß der Herausgabe wohl wegen Angriffen auf seine anderweitige Schriftstellerei von Herder aufgegeben. Nicolais parodierender „Feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder", dessen erster Band 1776 erschien, zeigt, wie man in den Kreisen der waschechten Aufklärer Herders Begeisterung für das Volkslied beurteilte. Aber gerade diese „öffentlich aufgetragene Schüssel voll Schlamm" mußte ihn bestimmen, den Zeitgenossen eine würdigere Vorstellung von dem Volksliede zu geben. 1776 sprach Bürger in seiner „Herzensausgießung über Volkspoesie" den Wunsch aus, es möchte bald ein deutscher Percy aufstehen. Herder folgte dem Rat der Freunde und eigenem Bedürfnis und setzte seine Sammlung nach allen Seiten fort. Er wandte sich an Lessing, an Gerstenberg, an Gleim u. a. um Beiträge, er lernte bei Bertuch in Weimar Spanisch und ging den Philologen Heyne um ein gälisches Wörterbuch an. 1778 und 1779 erschienen die „Volkslieder" in zwei Teilen. Man spürt ihnen an, daß die ursprüngliche Begeisterung des Sammlers durch allerlei Mißhelligkeiten getrübt ist. Gegen Lessing nennt er das Werk ein „confusum chaos", „mehr ein Auswurf des Unmuts als Sammlung, Werk ... die faulen Bäuche unsrer Literatur fanden Sache und Namen so lächerlich und possierlich, und da warf ich nur eine nackte Probe dahin von dem, was getan werden könnte". „Ich bin froh, daß ich des Zeugs los bin." In den Erläuterungen, die Herder der Sammlung beigab, spiegelt sich seine Verdrossenheit. Statt eines Aufsatzes über das Wesen des Volksliedes schickt er dem ersten Teil als Antikritik gegen Nicolai eine Reihe Zeugnisse über Volkslieder, so von Milton, Addison, Luther, Lessing voraus. Das kurze Nachwort erklärt, „um wenigstens von meiner Seite schiefen Urteilen vorzubeugen", der Sammler dieser Lieder habe weder Muße noch Beruf, weder Sinn noch Absicht gehabt, ein deutscher Percy zu werden. Noch weniger könne es sein Zweck sein, regelmäßigere Gedichte oder die künstlichere nachahmende Poesie gebildeter Völker zu verdrängen, sondern höchstens die neue Romanzenmacher- und Volksdichterei.

Die Vorrede zum zweiten Teile zeigt, daß es etwas anderes ist, voll Begeisterung geniale Apperçus, Impromptus hinzuwerfen, etwas anderes, sie in wissenschaftliche Arbeit umzusetzen. Herder ist offenbar bestrebt, die Kritik der Gegner des Volksliedes zu entkräf-

ten, aber nur mit dem Erfolg, daß nun die Unklarheit in dem Begriff Volkslied vollends zutage tritt. Denn was er gibt, ist nicht eine klare Umschreibung des Volksliedbegriffes, sondern ein Abriß dessen, was er unter den Schöpfungen der Weltliteratur, soweit er sie kannte, für wertvoll hielt. Von den sagenhaften griechischen Sängern Linus und Orpheus und Amphion kommt er auf Homerus und Hesiodus, auf Äschylus und Sophokles und Pindar. Auch in Catull und Lucrez findet er noch „viel alten Gesang". Mit einem gewaltigen Sprung über den Ozean eines Jahrtausends, in dem als einzige Insel das Ludwigslied aufragt, kommt er zu den Minne- und Meistersängern, die flüchtig erwähnt werden. Die Minnesänger „waren Volkssänger und waren's auch nicht, wie man die Sache nimmt"! Länger verweilt er bei den Volksliedern, vor allem den historischen, aus dem späteren Mittelalter und dem Beginn der neueren Zeit, ohne sie doch viel anders als nach Titel und Inhalt anzuführen. Bedenklicher ist, daß Herder nun die Anschauung fallen gelassen hat, je wilder ein Volk sei, desto lebendiger müßten auch seine Lieder sein, und daß die Ungebildeten das Wesen des Volkhaften reiner erhalten hätten als die Gelehrten. „Zum Volkssänger gehört nicht, daß er aus dem Pöbel sein muß oder für den Pöbel singt... Volk heißt nicht der Pöbel auf den Gassen; der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt." So hat er denn neben Liedern der Naturvölker, wie Lappländer, Wenden, Madagassen, Peruaner, neben Volksliedern aus England, Skandinavien, Deutschland usw. Lieder in seine Sammlung aufgenommen, die auch nach seinem eigenen Geständnis keine Volkslieder sind, so Bruchstücke der Sappho und einen Hochzeitsgesang des Catull, Goethes Lied „Der Fischer" und Claudius' „Abendlied", sowie ein halbes Dutzend eigener Gedichte. Aus diesem Grunde mochte der spätere Herausgeber dieses Teils von Herders Werken, Johannes von Müller, den wenig passenden Titel Volkslieder wohl durch den sachlich berechtigteren, aber pretiösen, „Stimmen der Völker in Liedern" ersetzen.

Als Ganzes ist die endgültige Sammlung der Volkslieder weniger eine literarhistorisch-wissenschaftliche Tat, denn eine künstlerische. Materialien zur Dichtkunst, nicht Dichtkunst, hat Herder sie selber bescheiden genannt. Aber sie ist mehr: sie ist das Credo von Herders literarischem Geschmack, im besondern seiner Auffassung der Lyrik. Das Wertvollste in der Vorrede zur zweiten Sammlung ist eine Darlegung des Wesens des Liedes. Nicht ein Gemälde niedlicher Farben soll es sein; nicht Glanz und Politur sind seine einzige und Hauptvollkommenheit. Vielmehr ist das Wesen des Liedes Gesang. Seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck „Weise" nennen könnte. Fehlt diese dem Lied, hat es keinen

Ton, keine poetische Modulation, so vermag keine Farbe, kein niedliches Beiwort das Fehlende zu ersetzen. „Lied muß gehört werden, nicht gesehen; gehört mit dem Ohr der Seele, das nicht einzelne Silben allein zählt und mißt und wäget, sondern auf Fortklang horcht und in ihm fortschwimmt."

Damit hatte Herder, mit seinem feinen Sinn für das tiefe Rauschen unterirdischer Quellen, das innerste Wesen der Lyrik aufgespürt. Ihm selber war die Gabe eigenen Gesanges versagt. Er vermochte nur nachzubilden und zu übersetzen. Wo er selbständig zu gestalten suchte, was ihn erfüllte, zerfloß ihm das Gefühl in Worte ohne Form, wie in dem Hymnus „Die Schöpfung", oder vertrocknete ihm die Vision zur moralischen Erzählung, wie in der Parabel „Das Kind der Sorge". Aber unabsehbar in ihrer Wirkung war seine Anregungskraft. Über das epikureisch-gesellige Lied der Anakreontik, über die gedankenschwere Grandezza Klopstockscher Oden führte er das Lied wieder ins Freie und öffnete den Deutschen das Ohr für die rhythmischen Klänge in Wind und Wald und Wasser.

Zweites Kapitel.

Lyriker des Sturms und Drangs.

Es ist das Kennzeichen einer greisen Kultur, wenn die Einheit des Geistig-Schöpferischen auseinandergebrochen scheint einerseits zu einer intellektuell-begrifflichen Erfassung, anderseits zu einem sinnlich-genießerischen Aussaugen der Wirklichkeit. Eine solche Zeit gleicht einem Menschen, der über vielen Erfahrungen alt geworden ist: die Unberührtheit, die seelische wie die leibliche, ist längst abgestreift. Die Dinge haben den Reiz unmittelbaren Lebens eingebüßt. Zu oft hat der Mensch sie mit Gedanken und Fingern betastet. Wie sein eigenes Fleisch die blühende Spannkraft verloren hat, so ist ihre natürliche Frische, ihre pralle Saftigkeit für ihn welk geworden. Leben ist zum Begriff eingeschrumpft, mit dem man gedanklich operiert, den man nicht mehr erlebend schafft. Auch für die Sinnlichkeit ist der Genuß, so sehr er, und immer lüsterner, lockt, nichts Neues mehr. Die Begierde drängt ungeduldig und auf kürzestem Weg zum Ziel. Hemmung ist reizlos, weil nicht Geistiges den langen Weg verkürzt. Das Gefühl fehlt, welches das Geistige lebendig macht und das Sinnliche adelt.

Das Rokoko ist eine solche Zeit. Intellektuell und sinnlich. Das Leben ist einerseits eine Begriffskette geworden, deren Glieder Philosophen und Gelehrte spielend hin- und herschieben, aus den Verbindungen lösen, zu neuen zusammenfügen, mit oft unerhörter Kühnheit vor keinen Schlußbildern zurückschreckend. Und es ist eine Reihe von Genüssen geworden, die man, die Memoiren Casanovas wissen

davon zu erzählen, gelegentlich nicht minder kühn zu unerhörtestem Raffinement, zu neronischer Unnatur zu steigern weiß. In beiden Verhalten fehlt jene Keuschheit, die letzten Endes die Ehrfurcht vor dem Leben an sich und dem in ihm wirkenden Überindividuellen ist. Eine verstandeskluge Tugendlehre, in der der Intellekt bei den Besseren das Sinnliche regelte, hatte die Stelle der Religion eingenommen.

Das ist das Geheimnis der hinreißenden Eroberungskraft des Sturms und Drangs, daß er an die Stelle von Intellekt und Sinnlichkeit wieder das Gefühl setzte. An die Stelle eines lüsternen Wissens ein unbefangenes Glauben. Dazu aber brauchte es Jugend. Wenn man sich etwa besinnt, wodurch das Bild des literarischen Lebens der Siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts in uns bestimmt wird, fällt uns nicht zuerst ein, daß damals der etwa vierzigjährige Wieland die Höhe seines Schaffens erst erstieg, daß Lessing seine „Emilia Galotti" und seinen „Nathan" schrieb und Klopstock seinen „Messias" beendete. All das steht im Hintergrunde. Im Vordergrund ragen die Zwanzigjährigen. Die unreife Jugend bestimmt die literarische Atmosphäre jener Zeit, nicht das reife Alter. Denn in ihrer Unreife gärte Zukunft und Größe. Und es ist erstaunlich, welche Zahl von jungen Dichtern mit einemmal auf den Plan treten: Bürger, Claudius, Klinger, Goethe, Lenz, Wagner, Maler Müller, Voß, Hölty, Friedrich Leopold von Stolberg u. a. So verschieden sie sind, einig sind sie alle in der Lobpreisung des Gefühls als der schöpferischen Urkraft, des Genies, das sie selber in sich spürten. Und nun ist auf einmal jenes zähe und trockene Begriffsnetz, das der Rationalismus um die Wirklichkeit gespannt, durch den übermächtigen Druck der sich hebenden Brust gesprengt und vor dem staunenden Blick der Seele liegt aufs neue die Unendlichkeit der Welt offen. Ob der begriffspaltende Intellekt hundertmal die Existenz des Übersinnlichen wegdekretiert hatte, in der Allgewalt, Allgegenwart des Gefühls kündigte es sich aufs neue an und zwang, daran zu glauben. Mit kühner Peitsche trieb Lavater die kritischen Begriffskrämer des Rationalismus aus dem Vorhofe des Heiligtums: „Die Tugend hat es mit der Erde, die Religion mit dem Himmel zu tun." Das Leben, das in den Händen der Aufklärung zu einem sinnreichen Mechanismus geworden war, wurde aufs neue ein Wunder, quellend von bildender Kraft, Natura — die Gebärende. Was brauchte man nun noch die Kenntnis von Regeln und Gesetzen, wie sie die Kunstgelehrsamkeit der Aufklärung mühsam konstruiert und ihre Dichter sie peinlich befolgt hatten, wo man doch im Besitze des schöpferischen Geheimnisses selber war? Jene früheren Dichter gingen von außen an das Werk heran, bei den Stürmern und Drängern drang es mit Naturnotwendigkeit aus dem Innersten hervor, wie die Knospe aus dem Zweig. Eigentlich schufen sie es gar nicht; eine mystische Macht

schuf es in ihnen. „Ein Gott arbeitet in mir," läßt Klinger einmal einen Malerlehrling sagen; „meine Seele malt." Man versteht, welche Offenbarung eigensten Geheimnisses für diese Jünglinge Rousseaus Naturevangelium, Youngs Verkündigung des Originalgenies, Hamanns Lehre von der Poesie als Muttersprache des menschlichen Geschlechtes und Herders Botschaft von dem Volksliede, der Wunderwelt Homers, Pindars und Shakespeares sein mußte. Aus der älteren Zeit war es einzig Klopstock, der ihre Seelen aus dem uferlosen Ozean seiner Gefühlsseligkeit tränkte.

So bildete sich eine neue Gegensätzlichkeit der Lebensstimmung aus: einer wirklichen Welt, die man verabscheute, dem intellektuellen System der Aufklärung, war ein Ideal entgegengetreten, nach dem man mit allen Kräften rang: die Natur. Der poetische Gewinn dieser neuen Stimmung war eine Befruchtung von Lyrik und Drama. Den Unterschied zwischen beiden bestimmte die Willensstärke des Temperaments. In der Lyrik schmolz der Gegensatz zwischen dem Bestehenden und dem Ideal zur Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, im Drama spannte er sich zum Kampf für das Erreichbare. Das Epos ging zunächst leer aus, und wo es auftrat, wie in Goethes „Werther", gab es sich als gedehnten lyrischen Monolog. Denn das Epos lebt nicht vom Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Ideal, sondern von der beruhigten Bestätigung des Bestehenden, dessen Reichtum den Dichter beglückt. Erst nach Italien vermochte Goethe „Wilhelm Meisters Lehrjahre" zu schreiben.

Aber auch innerhalb der Lyrik flutete der Strom des Gefühls im allgemeinen nach zweifachem Rhythmus, je nach dem Stärkegrad des Temperamentes. Es entstand eine pathetisch-gespannte und eine idyllisch-gemütvolle Lyrik. In jener wirkt sich der Drang nach Größe und Glanz und Freiheit leidenschaftlich-oratorisch aus. Diese nährt sich vom beglückenden Genießen der harmlosen Freuden des Landlebens; das sehnsüchtige Gefühl, daß dieses Glück des Naturgeschöpfes dem Vergnügen des gebildeten Städters überlegen sei, überhaucht die Idylle mit dem lyrischen Schmelz der Wehmut. Jene, Klopstock und Horaz und Pindar nacheifernd, schwingt sich gedankengetragen in die Lüfte. Diese, vor allem am Volkslied, aber auch nach der Anakreontik gebildet, breitet sich in konkreten Anschauungen am Boden der Natur aus. Unter dem Bilde von dem Adlerjüngling und dem Taubenpaar in Goethes Gedicht mag man sich den Gegensatz vorstellen. Die leidenschaftlich-oratorische Lyrik des Sturms und Drangs stellt das Schaffen von Bürger und Schubart dar; idyllisch-gemütvolle Lyriker waren im allgemeinen die Dichter des Göttinger Hains. Aber Übergänge, wie in allem Lebendigen, fehlen nicht: Bürger wie Schubart neigen auch zum Idyllisch-Volksmäßigen, von den Göttingern ist Fritz Stolberg nach dem pathetischen Sturm und Drang gerichtet.

In seiner berühmten Rezension der zweiten Auflage von Bürgers Gedichten von 1789 (in der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung) hat Schiller Bürger vor den höchsten Richterstuhl geladen und verurteilt. Was für ein spannendes, zugleich erhebendes und bedrückendes Schauspiel! Nicht nur zwei Persönlichkeiten, zwei Weltauffassungen, zwei Zeiten stehen sich gegenüber! Dem zwölf Jahre jüngeren Richter drückt nicht Anmaßung oder Zufall den Stab in die Hand, sondern das sittliche Recht und die innere Nötigung der Persönlichkeit, die in schonungslosen Kämpfen das eigene Ich zur klaren Größe klassischer Ausgeglichenheit emporgetragen hatte. Darnach formt er den Maßstab seines Urteils. Der Dichter soll der Inbegriff der ganzen sittlich-ästhetischen Bildung der Zeit sein, sein Werk ein Spiegel, der sie, geläutert und veredelt, in sich sammelt und mit idealisierender Kunst zum Muster erhebt. Bloßes Talent kann den Mangel an sittlicher Reife nicht ersetzen. Der Mangel, den Schiller daher an dem älteren Dichter findet, ist das ausgebrannte Stück seines eigenen Selbst: Bürger gebricht die intellektuelle Klarheit, die sittliche Reife der geschlossenen Persönlichkeit, seinem Werke die ästhetische Größe und Harmonie.

Dreieinhalb Jahre nach dem Erscheinen der Schillerschen Rezension ist Gottfried August Bürger gestorben. Als sie erschien, war er 43 Jahre alt — er war am 31. Dezember 1747 geboren. Das entscheidende Geschehen seines Lebens lag hinter ihm. Eine Jugend, die nicht der faule Vater, der Pfarrer in dem armseligen Dorf Molmerswende im Bistum Halberstadt war, leitete, sondern die sinnlich-leidenschaftliche und boshafte Mutter und daneben ein eigensinniger, unberechenbarer Großvater. Ein Studentenleben in Halle und Göttingen, in dem Bürger die Theologie mit der Philologie, diese mit der Jurisprudenz vertauschte, allerlei Kenntnisse in sich niederlegte, aber auch in Halle, im Hause des durch Lessing gebrandmalten Professors Klotz, in Göttingen in dem Hause von dessen nicht besser beleumdeter Schwiegermutter, in alle Laster eingeweiht wurde. Ein Berufsleben als Amtmann in Gelliehausen, das ihm Streitigkeiten, Schulden, Unordnung verbitterten, vor allem aber seine Sinnlichkeit. Er hatte sich 1774 mit Dorette Leonhart, einer Tochter des Amtmanns von Niedeck, verlobt. Noch ehe es zur Heirat kam, fühlte er sich in noch glühenderer Leidenschaft zu ihrer damals sechzehnjährigen Schwester Molly hingezogen. Aber bereits war Dorette durch ihn Mutter, und die Pflicht zwang ihn, trotz seiner Liebe zu Molly, zur Heirat mit jener. Die drei Menschen hatten sich in einem Labyrinth der Gemütsverwirrung gefangen. Dorette öffnete wenigstens dem Manne einen Ausweg, indem sie in eine tatsächliche Doppelehe einwilligte. 1784 starb Dorette, zwei Jahre darauf Molly. War Bürgers Verhältnis zu den beiden Frauen durch eine gewisse Tragik geadelt worden, so sank er durch

seine dritte Ehe, mit der späteren Schauspielerin Elise Hahn, tief in Schmutz und Lächerlichkeit. Das schöne, aber eitle und gefallsüchtige Mädchen hatte sich dem berühmten Bürger selber, wie sie nachher behauptete, zum Spaße angetragen, er, nicht weniger eitel, sofort ernsthaft zugegriffen, sie geheiratet — um sich von ihr hintergehen zu lassen. Die Ehe mußte nach zwei Jahren (1792) wieder gelöst werden. 1794 starb Bürger.

In dem Gedichte „Das vergnügte Leben" hat Bürger eine Art Lebensideal besungen. Der Geist muß denken. Das Herz muß lieben. Also lustige Gesellschaft, wo man über einen Witz lachen kann, gutes Essen und nachts ein Weibchen. Auch er gehört mit dem Grunde seines Charakters noch zu jenem Geschlechte der Aufklärer, in dem Verstand und Empfindung getrennt nebeneinander hingingen. Aber er gehörte nicht mehr mit seinem ganzen Wesen dieser Zeit an. Er vermochte die Kluft nicht mehr durch Moralität zu überbrücken. Er ragte auch bereits in die neue Zeit hinein. Er fühlte das Frühlingswehen jener Leidenschaft in sich, die die Stürmer und Dränger verzehrte, ohne daß ihm die Fähigkeit wurde, sie als Triebkraft zur Reife einer höheren sittlichen und künstlerischen Persönlichkeit in sich wirken zu lassen. So ergibt der Charakter des Menschen und des Dichters ein verworrenes und trübes Bild: Schärfe des Verstandes, Reichtum von Kenntnissen, Glut der Sinne, Tiefe des Gefühls, geniale Kraft des Ausdrucks, hinreißender Schwung der Sprache, neben kindischer Eitelkeit, haltloser Leidenschaft, Größenwahn, geschmackloser Roheit, Prunken mit Wissen, reflektierender Geschwätzigkeit. Vieles bleibt daher, statt echtes Wesen zu sein, bloße Gebärde.

Keine Frage, eine große und ursprüngliche Kraft arbeitete in ihm. Gedichte wie „Lenore" und manche Sonette bringt kein bloßes Talent hervor. Aber diese Kraft wirkte zu sehr als rohe Gewalt. Bürger mochte sich der Natur vergleichen, die aus dem gleichen Schoße die mannigfaltigsten Geschöpfe hervorbringt. Aber bildet ihr unendlicher Reichtum nicht doch eine Kette der reinsten Harmonie? Bürgers Mannigfaltigkeit dagegen ist nicht Reichtum, der einem einzigen Quell entspringt, sondern Zerstreutheit, wahlloses Ausgießen einer nicht in sich geeinigten Person. Wer vermutete, daß der Dichter, der die derbe Bänkelsängerei von der Frau Schnips verfertigte, die wie ein Fischweib alle Himmlischen abkanzelt, Gedichte geschaffen hat, wie das kunstvolle und zugleich von tiefem Gefühl durchglühte Sonett „An das Herz"? Oder daß von ein- und demselben Verfasser ein galantes Rokokoliedchen wie „Stutzertändelei" (worin der Dichter den Amor in eine Fliege verwandelt, die in den Busen der Geliebten sich verirren und sie kitzeln soll) herrührt und die sinnige Idylle „Das Dörfchen", worin das Landleben mit so reinem feinem Pinsel gemalt ist wie etwa bei Hölty oder Voß?

Bürgers Traum war es, ein Volkssänger zu sein. Er hatte 1770

Percys Reliques kennen gelernt und war begeistert von der Kraft und dem Reichtum echten Volkslebens, das sich in den englischen Balladen aussprach. Er fand, kein poetisches Buch sei seinem Geiste so verwandt wie dieses. In dem Bruchstück „Aus Daniel Wunderlichs Buche" veröffentlichte er 1776 im „Deutschen Museum" einen „Herzensausguß über Volkspoesie". Noch ist ihm da, wie Herdern, das Volk ein mystisches Ganzes. Wer es kennt, seine „Phantasie und Fühlbarkeit", der wird Gedichte schaffen, die „den verfeinerten Weisen ebenso sehr als den rohen Bewohner des Waldes, die Dame am Putztische wie die Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken und auf der Bleiche" entzücken werden. Auch ihm fällt nicht nur das eigentliche Volkslied, sondern auch Homer und Ossian, ja sogar der „Rasende Roland" in den Kreis der Volksdichtung, und wie Herder in seinem Ossianaufsatze fordert er auf, die Volkslieder zu sammeln und zu studieren, die unter Bauern und Hirten, Jägern, Bergleuten, Handwerksburschen umlaufen. So bekennt er denn auch in der Vorrede zur ersten Ausgabe seiner Gedichte (1778), er erkenne die Volkspoesie als die einzige wahre an. Aber der zum Teil leidenschaftliche Streit über den Begriff Volkslied, der damals zwischen den Feinden und Freunden desselben ausgefochten wurde, zwang auch Bürger zu genauerer Umschreibung. Die Zweideutigkeit des Begriffes Volk macht nun auch ihm zu schaffen. Volk sei nicht Pöbel, gesteht er 1789 in der Vorrede zur zweiten Gedichtausgabe. „Das Siegel der Vollkommenheit" mache die Popularität eines poetischen Werkes aus. Allein auch diese Bestimmung befriedigt ihn, und mit Recht, nicht; denn sonst müßte ja auch ein Goethescher „Tasso" populär sein. So betont er denn doch wieder als das Wesentliche des Begriffes Volk ein Gemeinsames, das durch alle Schichten geht: „In den Begriff des Volkes müssen nur diejenigen Merkmale aufgenommen werden, worin ungefähr alle oder doch die ansehnlichsten Klassen überein kommen." Ein Volkslied ist wie ein Normalschuh, der zwar nicht für Riesen und Zwerge, aber doch für den Durchschnittsbürger paßt. „Die Natur," so nimmt er einen Ausspruch aus dem Spectator auf, „ist dieselbe in allen vernünftigen Geschöpfen („Human Nature is the same in all reasonable creatures").

Es war für Schiller nicht schwer, in seiner Rezension die trübe Dämmerung dieses Denkens mit dem Licht seiner philosophisch geklärten Ästhetik zu durchschneiden. Einen Volksdichter im Sinne Homers oder der Troubadours gebe es heute nicht mehr, erklärt er; denn das heutige Volk sei nicht mehr in Fühlen, Denken und Bildung ungefähr einheitlich; der Abstand zwischen der Auswahl der Nation und der Masse derselben sei heute sehr groß. Volksdichter kann heute also nur sein, wer dem ekeln Geschmack des Kenners Genüge zu leisten und zugleich dem großen Haufen genießbar zu sein vermag. Der Schlüssel des Geheimnisses ist: glückliche Wahl des

Stoffes und höchste Simplizität in Behandlung desselben. Diese Forderung erfüllt Bürger nicht. Seine Gedichte sind volkstümlich nur in dem äußerlichen Sinne, daß er für die einzelnen Klassen des Volkes schreibt; die Leser der „Lenore“ und der „Nachtfeier der Venus“ sind nicht die der „Frau Schnips“ und der „Menagerie der Götter“. Das Verdienst des Volksdichters sollte aber darin bestehen, in jedem einzelnen Liede jeder Volksklasse genug zu tun. Dazu muß er in seiner Seele ein allgemeines Ideal von Vollkommenheit ausbilden.

Bürger hat in seiner „Vorläufigen Antikritik und Anzeige“ Schillers Bedenken nicht zu entkräften vermocht. Es war sein Schicksal, daß er sie gar nicht in ihrem Kern verstand. Ihm war die Dichtung nicht erhöhter Ausdruck des Lebens durch die sittlich und ästhetisch geklärte Persönlichkeit, sondern „Bildnerei“, d. h. anschauliche Wiedergabe der Wirklichkeit durch ein sinnenkräftiges Temperament. Seine Kunst ist Naturalismus. Ihr Schwerpunkt liegt, wie bei allem Naturalismus, nicht im Künstler, sondern im Stoffe. Er drückt nicht allem Stoff das Siegel seiner Persönlichkeit auf, sondern er wandelt sich chamäleonartig je nach dem Stoffe. Er greift jeden auf und behandelt jeden anders: den gemeinen gemein, den kräftigen kräftig, den weichen weich. Das wäre schon vortrefflich, wenn über dieser völligen Hingabe an den Stoff nur nicht der künstlerische Stil litte.

Er leidet vor allem in den rein lyrischen Gedichten. Da, wo er ganz auf seine eigene Persönlichkeit gestellt ist, spürt man am stärksten, wie unfertig und diffus diese Persönlichkeit ist. So reine und tiefe Klänge wie die Sonette „An das Herz“, und besonders das tief ausschöpfende „Verlust“ gelingen ihm selten:

Wonnelohn getreuer Huldigungen,
Dem ich mehr als hundert Monden lang,
Tag und Nacht, wie gegen Sturm und Drang
Der Pilot dem Hafen, nachgerungen!

Becher, allgenug für Götterzungen,
Goldnes Kleinod, bis zum Überschwang
Stündlich neu erfüllt mit Labetrank,

O, wie bald hat dich das Grab verschlungen!
Nektarkelch, du warest süß genug,
Einen Strom des Lebens zu versüßen,
Sollt' er auch durch Weltenalter fließen.

Wehe mir! Seitdem du schwandest, trug
Bitterkeit mir jeder Tag im Munde,
Honig trägt nur meine Todesstunde.

Bürger hat das Verdienst, das Sonett, wenn nicht in die deutsche Dichtung eingeführt, so doch für seine Zeit erneuert zu haben, und A. W. Schlegel, sein Schüler und Freund, ist ihm auf diesem Wege gefolgt. Bürgers Sprachkunst reizte die schwierige Form.

Gibt es nicht zu denken, daß er in ihr seine vollendetsten rein lyrischen Gedichte geschaffen hat? Sie stellte der fesselosen Naturkraft seines Temperamentes den wohltätigen Damm eines festen Gesetzes entgegen. Was hätte dieser Mensch zu schaffen vermocht, wenn er sich durch eigenen Willen zu zähmen vermocht hätte! In seinen Gedichten an Molly meint er das ganze Feuer seiner Leidenschaft auflodern zu lassen; aber löscht es nicht das Wasser der Reflexion, aus einer Unzahl aneinander gereihter Strophen träufelnd, fortwährend wieder aus? Ist die lange Elegie „Als Molly sich losreißen wollte" oder „Das hohe Lied von der Einzigen" etwas anderes als ein lyrisch-moralischer Aufsatz? Statt Gefühle darzustellen, beschreibt er sie, wie der waschechteste Aufklärungsdichter. Um erhöhte Stimmung zu erzeugen, putzt er die Sprache mit oratorischem Zierat aus, mit Ha und O und Heda, mit Redefiguren und Vorstellungen aus der antiken Mythologie. Wie bezeichnend für das Stilverfahren Bürgers ist in der Elegie auf Molly die Strophe:

Bettelarm ist, sie zu schildern,
Aller Sprachen Überfluß.
Zwischen tausend schönen Bildern
Wählt umsonst mein Genius.

Spräch' ich auch mit Engelzungen
Und in Himmelsmelodie,
Dennoch, dennoch unbesungen,
Wie sie wert ist, bliebe sie.

„Es ist nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern," sagt Schiller; „man muß auch erhöht empfinden."

Wo Bürger den Ton des Volksliedes nachahmt, etwa in dem „Blümchen Wunderhold", gerät er gern ins Spielerisch-Seichte hinein. Auch in seinen Balladen ist er dieser Gefahr nicht immer entronnen, und die Percysche Volksballade artet bei ihm mehr als einmal zum Gleimischen Bänkelsang aus. Die Leichtigkeit, zu reimen, verführt ihn auch hier, wie in den rein lyrischen Gedichten, zu strophenreicher Geschwätzigkeit. „Lenardo und Blandine", „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" und auch „Der Bruder Graurock und die Pilgerin" leiden darunter. Eine derartige Breite verträgt aber höchstens der an sich schon scharf profilierte Stoff, ohne daß er dadurch gewinnt. So ist der „Kaiser und der Abt" (1784), wo Bürger aus den 27 Strophen der Vorlage 39 machte, durch diese Verbreiterung nur geschwätziger, nicht anschaulicher geworden. Die Quelle der prachtvoll lebendigen Ballade ist ein Gedicht bei Percy, „King John and the abbot (nach einer älteren Version bishop) of Canterbury". Bürger hat Fabel und Stil im wesentlichen, die Strophenform völlig übernommen. In der Vorlage ist der König gewalttätig und ungerecht, der Abt reich und stolz; bei Bürger der Kaiser — der Vorgang ist nach Deutschland verlegt — arm und durch sein Amt geplagt, der Abt kann sein Bäuchlein pflegen. So ist eine gewisse sittliche Begründung der Tat des Kaisers aus dem Geist der Aufklärung heraus gewonnen. Aber ein wichtiges Motiv hat

Bürger preisgegeben: Der Schäfer kann für den Abt eintreten, weil er ihm gleicht. Zahlreiche Verse sind wörtlich übersetzt, z. B.:

For thirty pence our Saviour was sold.
Für dreißig Reichsgulden ward Christus verschachert.
For I thinke, thou art one penny worser than hee.
Denn einen müßt Ihr doch wohl minder wert sein.

Der Ton ist von Bürger mehr ins Derbvolkstümliche gewendet.

Mit seiner berühmten „Lenore" hat Bürger die deutsche Ballade oder Romanze eigentlich geschaffen. Was es vorher an Romanzen gab, etwa die von Gleim (1756) oder die Schweizerlieder von Lavater (1767), war banaler Bänkelsang. Erst Bürger hat den Bänkelsang zum Kunstgedicht erhoben. Denn Kunst ist allerdings, was er schuf, und mit den Percyschen Balladen hat seine „Lenore" nicht viel gemein. Schon die lange Dauer ihrer Entstehung — vom April bis Ende September 1773 —, die Erörterungen, die Bürger über die Formung mit den Dichtern des Hains, vor allem Boie, pflog — alles deutet auf eine ausnahmsweis gründliche Sorgfalt hin. Und in der Tat hat er den Ausdruck, wie die drei erhaltenen Fassungen zeigen, immer wieder aufs neue zu verbessern unternommen.

Die Fabel hatte Bürger auch hier bis ins einzelne vorgebildet gefunden. Ein plattdeutsches Märchen, sei es in Prosa mit eingemischten Versen, sei es ganz in Versen, war diesmal die Quelle. Der Geliebte ist fern im Krieg. Das Mädchen weiß nicht, ist er noch am Leben, und erschöpft sich in Klagen. Da erscheint er nachts als Gespenst zu Pferde vor ihrem Hause und bewegt den Ring an der Türe:

Wo lise, wo lose
Rege hei den Ring.

Nach kurzer Wechselrede entführt er sie durch die Nacht:

De Mond de schynt so helle,
De Doden ryet so snelle,
Fyns Lêfken, gruwelt dy ok?

Am Kirchhof angekommen, verschwinden Roß und Reiter im Grabe.

Das Märchen, das auch Herder in der Kinderzeit singen gehört hat, ist jedenfalls viel einfacher und kürzer gewesen als die Bürgersche Ballade. Bürger hat es umgewandelt in ein förmliches Prunkstück nach Art von Barock- oder Rokokoschränken mit zahlreichen Fächern, mächtigen Ausladungen und mehr phantastischen als geschmackvollen Formen. Manches ist mit genialer Sicherheit geprägt und von unmittelbarster Anschaulichkeit, so die Klage der Tochter:

O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter! Was ist Hölle?

Oder die Schilderung des Gespensterrittes. Aber auch hier schweift Bürger ins Geschmacklose und Aufdringliche aus. Man spürt, welche grimmige Lust es ihm war, bei der Schilderung des Rittes das

Grausige zu häufen: ein Leichenzug, die Gehenkten am Hochgericht müssen beitragen, das Unheimliche zu steigern, und mit Behaglichkeit wird die Rückverwandlung ins Gerippe ausgemalt. Mit äußerlicher Klangmalerei — hurre hurre; hopp hopp hopp! — werden die Nerven aufgepeitscht. Bürger verschmähte es bei der Vorlesung des ersten Entwurfs vor den Haingenossen nicht, bei der Stelle:

Rasch auf ein eisern Gittertor Ging's mit verhängtem Zügel. — Mit schwanker Gert' ein Schlag davor Zersprengten Schloß und Riegel —

mit einer Reitgerte an eine Türe zu schlagen, so daß Fritz Stolberg vor Entsetzen aufsprang! Die Neigung zur Breite hat dazu geführt, manche Motive zu gründlich auszuschöpfen, wie das Glaubensmotiv im Gespräch zwischen Mutter und Tochter, oder die spielende Verwendung des Grabes als Brautbett. All das macht aus der „Lenore" mehr ein prunkendes Kunststück als ein von innen wirkendes Kunstwerk. Wie im Leben, so hat Bürger auch in der Kunst kein Maß gekannt und sich oft so die reine Wirkung seiner großen Begabung selber zerstört. Die Gebärde des Kraftmeiertums — seht, was bin ich für ein Kerl! — bricht auch in „Lenore" durch.

Freilich, sie gehörte nun einmal zum eigentlichen Sturm und Drang. Auch Christian Friedrich Daniel Schubart (1739 bis 1791) ist sie eigen. Er ist das süddeutsche Gegenstück zu dem Norddeutschen Bürger. So sinnlich und haltlos wie dieser, scheint er nur ein Doppelgänger Bürgers zu sein. Aber es besteht eine Grenze zwischen beiden: Bürger ist als Dichter der weit begabtere; Schubart ist als Mensch der modernere. Es ist, als kündige sich in ihm die größere politische Beweglichkeit und Selbständigkeit des Süddeutschen an. Wenn ein Fritz Stolberg gegen die Tyrannen loszog, so waren das leere Tiraden im Munde des gräflichen Sängers. Schubart aber hat die despotische Willkür eines Tyrannen mit grauenvoller Härte an seinem eigenen Leibe gespürt. Das politische Problem, das Problem Bürger oder Untertan, gibt seinem Leben Inhalt und Gestalt. Nachdem er von 1763—1769 sich als Präzeptor in dem kleinen Orte Geißlingen bei Ulm mit einer Schar ungebärdiger Jungen geplagt und in der verständnislosen Öde einer voreiligen Ehe geschmachtet, hatte er in Ludwigsburg als Musikdirektor und Organist sich in den Strudel von Lustbarkeiten und Ausschweifungen gestürzt, in denen Hof und Bürgerschaft damals dem Herzog Karl Eugen nacheiferten. Aber quod licet Iovi, non licet bovi: der Herzog ließ 1773 den allzu Leichtsinnigen plötzlich ausweisen. Nun setzte Schubart in Mannheim und Schwetzingen sein genial-tolles Bohemienleben noch eine Zeitlang fort. Dann gründete er in Augsburg eine wöchentlich zweimal erscheinende Zeitschrift, die „Deutsche Chronik", die er 1775 aus dem katholischen Bayern in die freie Reichsstadt Ulm verlegen mußte. Es war die

Glanzzeit seines Lebens. Ein geborener Journalist und Volksredner, besprach er den ganzen Kreis des damaligen öffentlichen Lebens mit sprühendem Witz, männlichem Freimut und glänzender Beredsamkeit. Er kämpfte gegen Ausländerei und Pfaffentum, gegen Entartung und Frivolität und für Deutschtum, Sitte und Mannhaftigkeit. Er scheute sich nicht, die niederträchtige Verschacherung deutscher Untertanen durch deutsche Fürsten in ausländische Kriegsdienste an den Pranger zu stellen, und verschonte auch den Herzog von Württemberg nicht. Jedermann wußte, daß auf dessen pädagogische Bestrebungen das boshafte Epigramm ging:

Als Dionys von Syrakus Tyrann zu sein,
Aufhören muß Da ward er ein Schulmeisterlein.

So schuf er sich ringsum gefährliche Feinde, und ihre Rache blieb nicht aus. Zu Beginn des Jahres 1777 mußte ein Beamter Karl Eugens ihn auf Befehl seines Herrn aus Ulm in das herzoglich-württembergische Blaubeuren locken. Da wurde er festgenommen. Zehn Jahre lang hielt man ihn auf der Festung Hohen-Asperg eingekerkert; das erste Jahr verbrachte er in einem dunkeln und feuchten Turmverlies ohne Schreibzeug und Bücher auf faulendem Stroh — im Gefühl langsamer Verwesung. Wer will einen Stein auf ihn werfen, wenn in der entnervenden Qual dieser unmenschlichen Grausamkeit, die der eitle, kriegerische und bigotte Oberst Rieger, der Kommandant des Asperg, von sich aus steigerte, der Haltlose völlig zusammenbrach und aus dem stolzen und selbstbewußten Freiheitsfreund ein winselnder Frömmler wurde? Wenn er würdelos die Hand küßte, die ihn in den Kerker gestoßen? 1785 und 1786 durfte er seine Gedichte herausgeben, weil ihr Druck durch die akademische Druckerei dem Herzog einen artigen Gewinn brachte. Erst 1787 öffnete sich die Welt dem Unglücklichen wieder. Aber er war gebrochen, und nur noch ein Jahr konnte er im Kreise der Seinen verbringen, von ihrer Liebe umgeben.

In seiner Selbstbiographie nennt Schubart einmal Klopstock, Bodmer, Ossian, Shakespeare, Geßner, Young, Gerstenberg, Gleim, Uz und die Karschin seine Lieblinge unter den deutschen Dichtern — eine seltsame Schar feindlicher Brüder. In seinen Gedichten spürt man den Einfluß des einen und andern, vor allem den Klopstocks in den wortreichen geistlichen Gesängen. Aber auch das protestantische Kirchenlied bildete er nach. Dazu kommt die Wirkung Goethes und Stolbergs in pindarischen Oden, der Ton von Claudius in volkstümlichen Schilderungen des Landlebens (Von glücklicher Natürlichkeit ist das Schwäbische Bauernlied: „So herzig, wie mein Liesel, Gibt's halt nichts auf der Welt"). In Prologen und Kantaten prunkt die volutenreiche Architektur des Spätbarock. Nicht eine tiefe, aus Selbsterarbeitetem schöpfende Natur, sondern eine reiche, Fremdes

geschickt assimilierende, ungeheuer bewegliche, sprachbegabte Persönlichkeit spricht sich in diesen Werken aus.

Es wird erzählt, daß Schubart seine Artikel für die „Deutsche Chronik" am liebsten auf dem Schauplatze seiner mündlichen Volksreden, im Wirtshause, beim Bierkrug und einer Pfeife Tabak, ohne andere Hilfsmittel als sein Gedächtnis und seinen Mutterwitz diktiert habe. Wenigstens aus der gleichen Geistesverfassung, wenn auch nicht unter denselben äußeren Umständen, mag man sich seine Gedichte entstanden denken. Er war der geborene Improvisator. Seine Gedichte sind Schöpfungen eines Journalisten. Rasch entstanden, auf unmittelbare Massenwirkung zielend. Zwei oder drei Menschenalter später wäre Schubart ein gefeierter politischer Tendenzdichter geworden wie Freiligrath oder Herwegh. Noch mehr als bei Bürger übernimmt die oratorische Gebärde bei ihm die Führung in Wahl, Entwicklung und Gestaltung des Stoffes.

Der Volksredner sucht zu überreden, für etwas zu gewinnen, von etwas abzuschrecken. Er ist auf Kampf und Gegensatz gestellt, wie der Dramatiker. Auch Schubart wählt in seinen eigensten und besten Gedichten innerlich antithetische Stoffe. In der lyrischen Rhapsodie „Der ewige Jude" ist es der Gegensatz zwischen dem geschichtlichen Leben, in dem eine Erscheinung die andere ablöst — „Jerusalem sank.. Roma stürzte in Trümmer" —, und dem Ahasver, der nicht sterben kann. In der „Fürstengruft" ist es der Gegensatz zwischen der Macht und Pracht der Fürsten im Leben und ihrer Ohnmacht und Verwesung im Tode. In dem „Gefangenen" („Gefangner Mann, ein armer Mann") bilden Freiheit und Kerker die Antithese.

Oratorisch ist die innere Entwicklung des geistigen Gehaltes. Nicht das unbewußt-geheimnisvolle, leise sickernde oder mächtig auf- und abwogende Gefühl bestimmt sie, sondern der bewußte Gedanke, der seinen Blick fest auf ein Ziel richtet. Eine Disposition ist da, z. B. in der Fürstengruft eine dreigeteilte: 1. äußerer Anblick der Gruft, 2. Rückblick in das Leben der Fürsten, 3. das einstige Gericht. Aber der Gedanke ist rhetorisch erhitzt. Er sucht immer neue Wege, sein Ziel zu erreichen, immer neue Vorstellungen und Bilder holt er aus dem Gedächtnis herauf, um durch Variationen zu überreden und zu wirken. Es ist ein unabläßiges Hämmern auf den gleichen Punkt. Anaphoren und Antithesen bestimmen die Wahl der Einzelmotive und die Sprache. Die „Fürstengruft" beginnt:

Da liegen sie, die stolzen Fürstentrümmer,
Ehmals die Götzen ihrer Welt!
Da liegen sie, vom fürchterlichen Schimmer
Des blassen Tags erhellt.

Da liegen sie — Da liegen sie!; Fürsten — Trümmer; fürchterlich — Schimmer; blaß — erhellt: alles anaphorisch und antithetisch. Wortreichtum und Witz. Stil der leidenschaftlichen öffentlichen Rede, die auf Glanz und Hitze, nicht auf Licht und Wärme zielt.

Schubart erzählt, daß, als er einst als Pfarramtskandidat eine Predigt hielt, ein älterer Freund sie ein Gemälde voll hoher Lackfarben genannt habe. Man kann das Urteil auch auf seine Gedichte anwenden.

Drittes Kapitel.

Der Göttinger Hain.

An den Dichtern des Göttinger Hains mag man erfahren, wie unendlich mühsam dem deutschen Bürgertum jener Zeit der Weg aus der wirtschaftlichen, ständischen und geistig-sittlichen Enge zu freier menschlicher Bildung wurde. Ihr Auftreten zeigt eine seltsame Mischung von kleinlicher Philisterhaftigkeit und geistigem Schwung.

Ernestine Voß erzählt in ihren gemütvollen Mitteilungen aus dem Leben ihres Mannes, wie Voß in der Zeit ihrer Verlobung in dem bescheidenen Witwenhäuschen ihrer Mutter mit den beiden Frauen hauste. Er arbeitete an der Übersetzung der Odyssee und der Herausgabe des Musenalmanachs. Wenn ihm nun nachmittags sein Zimmer zu heiß wurde von der Sonne, so ward ihm der Arbeitstisch in die Küche gestellt, und auf seiner kleineren Hälfte kramten die Frauen ihren Kaffee aus. Als einmal Graf Stolberg mit seiner Schwester so den Freund überraschte, mußten die beiden Frauen sich auf den Herd setzen, um den Besuchern ihre Stühle einzuräumen. Auch als Voß Rektor in Otterndorf war, diente ihm der Eßtisch des Familienzimmers zugleich als Arbeitstisch: zur einen Hälfte für das Mahl gedeckt, zur andern mit Büchern und Papieren belegt. Ist das nicht einer jener Züge, wo sich geschichtlich Wesentliches im konkreten Bilde ausspricht? Wie sich hier Geistig-Ewiges und Materiell-Alltägliches uneinheitlich und doch nicht feindlich auf dem gleichen Tische zusammendrängen, so überhaupt in dem Denken und Leben der Göttinger.

Mit Ausnahme der beiden Grafen Stolberg waren alle aus kleinbürgerlich-ländlichen Verhältnissen hervorgegangen, Pastoren- und Lehrerssöhne, und keiner von ihnen hatte, wie Lessing in Leipzig und Wieland in Biberach, das Bedürfnis, sich zum Weltmann umzubilden. So fest standen sie bereits auf dem Boden der neuen Zeit, daß sie die weltmännische Bildung wenn nicht verachteten, so doch gering schätzten und die Verhältnisse, in denen sie herangewachsen waren, als „Natur“ liebten. Ihre feste Ehrenhaftigkeit und sittliche Ordnung trugen sie ungeschwächt auch in die Weite des geistig-künstlerischen Berufes, und Dichter sein hieß ihnen beileibe nicht wie den Anakreontikern und noch Schubart und Bürger, sich als Libertin gebärden. Der nüchterne Tugendbegriff des aufgeklärten deutschen Bürgertums erhielt unter Klopstocks Ägide durch sie

die Aureole religiöser Weihe. Nicht ohne jene Selbstgefälligkeit, die kleinen Leuten eigen ist, nahmen sie die Tugend für den deutschen Jüngling und das deutsche Mädchen in Pacht. Auch das feurige Nationalgefühl, das in ihnen lebte, kleidete sich in die Nonnenhaube der Tugend. Im Grunde waren sie überzeugt, daß nur der Deutsche tugendhaft sein könne. Wenn sie Klopstock in alle Himmel erhoben, so geschah es, weil er ihnen der Verkündiger sittlicher Gefühle und des nationalen Gedankens war; wenn sie Wieland haßten, so war daran seine weltmännische Sittenlosigkeit und sein literarischer Kosmopolitismus schuld, vor allem seine Liebe für die Franzosen. Auch ihre Schwärmerei für die Freiheit wurzelte letzten Endes in ihrem bürgerlich-rechtlichen Selbstgefühl. Wer waren denn eigentlich die Tyrannen, denen sie ihren Haß schworen? Nicht an erster Stelle politische Unterdrücker — keiner hat mit einem Fürsten so bittere Erfahrungen gemacht wie Schubart —, sondern ganz unbestimmte moralische Mächte: vor allem der überstarke Einfluß französischer Rokokokultur, und erst in zweiter Linie war man sich der staatlichen Demütigungen bewußt, die Deutschland, und in Deutschland der einzelne Untertan, hatten erfahren müssen. Jedenfalls begnügte man sich mit einer sehr harmlosen Freiheitsschwärmerei und fügte sich, wo es Taten galt, in die Schranken des Bestehenden, auch wenn sie noch so kleinlich waren. Die Pastoren- und Lehrerssöhne nahmen die beiden Grafen Stolberg mit offenen Armen in ihrem Bunde auf; aber sie blieben sich auch des Unterschiedes des Standes wohl bewußt und beharrten in ihrem Verkehr mit den gräflichen Bundesbrüdern bei dem respektvollen Sie. So war ihr Idealismus, wo er sich in Begeisterung auslebte, mehr jugendlicher Überschwang und weit entfernt von jener tiefen und starken Glut, die Herders Schaffen beseelt.

Die förmliche Gründung des Bundes fand am 12. September 1772 statt. Am Abend dieses Tages begab sich Voß mit Hölty, Johann Martin Miller und drei andern Jünglingen nach dem nahen Dorfe Weende. Der Abend — so erzählt Voß — war heiter, der Mond voll. Die Freunde überließen sich ganz den Empfindungen der schönen Natur. In einer Bauernhütte wurde Milch getrunken, dann ging man aufs freie Feld. In einem kleinen Eichengrund wurde beschlossen, unter den heiligen Bäumen den Bund der Freundschaft zu schwören. „Wir umkränzten die Hüte mit Eichenlaub, legten sie unter den Baum, faßten uns alle bei den Händen, tanzten so um den eingeschlossenen Stamm herum, riefen den Mond und die Sterne zu Zeugen unseres Bundes an, und versprachen uns eine ewige Freundschaft. Dann verbündeten wir uns, die größte Aufrichtigkeit in unsern Urteilen gegeneinander zu beobachten, und zu diesem Endzwecke die schon gewöhnliche Versammlung noch genauer und feierlicher zu halten. Ich ward durchs Los zum Ältesten er-

wählt." Der Eichenhain erhielt durch Klopstock, der ihn als deutschen Musensitz dem griechischen Musenhügel, dem Parnaß, entgegenstellte, sinnbildliche Bedeutung für die teutonische Begeisterung des Bundes. Die jungen Dichter betrachteten sich als Barden und gaben sich entsprechende Übernamen. Regelmäßig wurden Sitzungen abgehalten, über die in einem „Bundesjournal" Protokoll geführt wurde; in einem „Bundesbuch" wurden die vorgelesenen Gedichte eingetragen, wenn sie einmütigen Beifall gefunden hatten.

Rasch erweiterte sich der Bund. Im Dezember wurden die beiden Grafen Friedrich Leopold und Christian Stolberg aufgenommen. Beziehungen zu Bürger spannen sich. Klopstocks Geist schwebte als Genius über den Bundesbrüdern; in jeglicher Weise wurde ihm gehuldigt: man sandte oder überbrachte ihm Gedichte, man bat um sein Urteil. Überschwänglich, wie den Tag eines Heiligen, beging man seinen Geburtstag am 2. Juli 1773. Oben an der langen, blumengeschmückten Tafel stand ein Lehnstuhl ledig, für Klopstock, mit Rosen und Levkojen bestreut, und auf ihm thronten Klopstocks Werke. Unter dem Stuhle lag Wielands „Idris" — zerrissen. Man las Klopstocksche Oden vor. Dann wurde Kaffee getrunken und geraucht, wobei die Fidibus aus Wielands Schriften gemacht wurden. In Rheinwein trank man auf Klopstock, Luther, Hermann den Cherusker, Goethe, Herder, den Bund. Als man warm wurde, sprach man von Freiheit, die Hüte auf dem Kopf, von Deutschland, von Tugendgesang. Zuletzt verbrannte man Wielands „Idris" und Bildnis. Ein Jahr später erlebte der Bund seinen höchsten Triumph: Klopstock erschien in höchst eigener Person in Göttingen und ließ sich vom 18. bis 20. September feiern. Bald darauf begann die Auflösung. Die einen der Bundesbrüder setzten ihre Studien an andern Orten fort, die andern mußten sich nach einer nahrhaften Tätigkeit umsehen. Die Jugendschwärmerei verflog und die Wirklichkeit führte die einstigen Bundesbrüder sehr verschiedene, zum Teil, wie Fritz Stolberg und Voß, entgegengesetzte Wege.

In dem Göttinger „Musenalmanach" hat sich der Bund sein literarisches Denkmal errichtet. Der Dithmarse Heinrich Christian Boie (1744—1806) hatte ihn 1769 mit Friedrich Wilhelm Gotter (1746 bis 1797) gegründet. Sein ursprünglicher Zweck lief den späteren Tendenzen des Hains schnurstracks zuwider. Die beiden Gründer staken noch tief in dem eleganten französierenden Rokoko, und ihr Werk verriet sich schon durch den Namen als eine Nachahmung des französischen „Almanac des Muses". Die ersten Bände enthalten denn auch friedlich nebeneinander Beiträge der alten und der neuen Richtung: neben Gedichten der Herausgeber brachten sie Stücke von Klopstock und seiner Schule und Liedchen der alten Anakreontiker Gleim und Götz; der Almanach auf das Jahr 1773 druckte sogar Wielands „Gedanken bei einem schlafenden Endymion" ab und war

mit zum Teil üppigen Kupfern zum „Agathon“ geschmückt. Erst allmählich drangen die Dichter des Haines ein, zuerst Bürger (1771), dann Voß und Claudius (1772). Aber erst der Almanach auf 1774, der bedeutendste von allen, trägt ein völlig neues Gesicht: nun fehlen Wieland und Gleim, und Klopstock und seine Schüler herrschen unbedingt. Aber auch andere Stürmer und Dränger haben sich eingestellt: Herder; Goethe mit vier Gedichten, darunter „Der Wandrer“, „Der Adler und die Taube“, und (Mahomets) „Gesang“. Von Bürger brachte dieser Almanach die „Lenore“. Es war zugleich der letzte Jahrgang, den Boie besorgte. 1774 übernahm Voß die Herausgabe. Im folgenden Jahr trat eine Spaltung ein. Voß verpflanzte den Verlag des Almanachs von Göttingen nach Lauenburg, von da nach Hamburg und Neustrelitz, wo er 1800 erlosch. Der alte Göttinger Verlag setzte inzwischen ebenfalls seinen Musenalmanach als Konkurrenzunternehmen fort, das, eine Zeitlang von Bürger geleitet, den Vossischen Almanach um einige Jahre überlebte.

Als Lyriker ragt Ludwig Heinrich Christoph Hölty über alle andern Dichter des eigentlichen Hains. Was in diesem an lyrischen Lebenskeimen schlummerte, hat er zu schönster Reinheit entfaltet. Der Predigersohn, der 1748 in dem Dorfe Marienſee bei Hannover geboren wurde, als Student der Theologie im April 1769 nach Göttingen kam und nach einem fleißigen, entbehrungsreichen Studium 1776, erst achtundzwanzigjährig, an der Lungenschwindsucht starb, gehört, wie Novalis, zu jenen Jünglingsgestalten der Literaturgeschichte, aus deren todumschatteten Liedern der Lebenstraum um so süßer und rätselvoller lockt. Aber den mystischen Tiefsinn von Novalis darf man bei Hölty nicht suchen. Dafür steht er dem Rokoko noch zu nahe. In seinen früheren Gedichten hat er, ähnlich wie der junge Goethe, nur weniger witzig und keck, der Anakreontik rosenduftende Opfer gespendet. Auch er läßt Zephyr die Rose küssen, den Schmetterling um sie tändeln und besingt den Kanarienvogel Daphnes. Er läßt Gott Amor seine Pfeile spitzen, preist die Grübchen in den Wangen des geliebten Mädchens und weiht seinen Erstling dem blendenden Busen, der hinter der lichten Silberwolke des Schleiers wallt. Auch triviale Volksballaden und Ritterromanzen hat er, Percys Reliques mißverstehend, der Bänkelsängerei Gleims nachgedichtet („Adelstan und Röschen“). Eine Zeitlang schwelgte er in jenen seraphischen Verstiegenheiten, wie sie schon der junge Wieland der Klopstockianerin Elisabeth Rowe nachgebildet hatte. Sogar zu Bardengesängen hat er seine Harfe gestimmt. Denn die Seele des Jünglings war überaus weich und von jedem Windhauche erklingend.

Dann aber ließen ihn Ewald von Kleist, der Sänger des „Frühlings“, und Salomon Geßner, der Idyllendichter, und Herders Volkspoesie im Bunde mit Klopstock und Youngs Night-toughts

sich selber finden. Jene lehrten ihn fühlen und singen, was er längst gesehen: die sanfte Schönheit der Natur und die unschuldigen Freuden des Landlebens. Diese lösten die Trauer seiner Seele in den süßen Zauber der Wehmut. Auch bei Hölty nimmt man jene den Göttingern eigentümliche Zweiteilung in nüchternen Alltag und gehobene Geistigkeit wahr. Man erwehrt sich des Lächelns nicht, wenn er in feierlichem Odenstil seine Tabakspfeife anstingt:

Dir, braune Pfeife, die du dem zögernden
Dezemberabend schnellere Flucht gebeutst,
Vertraute meiner Einsamkeiten,
Will ich ein Fidibusopfer bringen.

Bei seinen Schilderungen ländlicher Arbeit und Kurzweil muß man sich daran erinnern, welch beglückende Entdeckung dem kulturübersättigten Menschen jener Zeit das Bauernleben war. Fehlt der geschichtliche Gesichtspunkt, so findet man nicht viel mehr als trockene Tatsachenaufzählung und Wortklingklang in Gedichten wie dem Erntelied:

Sicheln schallen,
Ähren fallen
Unter Sichelschall;
Auf den Mädchenhüten
Zittern blaue Blüten;
Wonn' ist überall. —

Alles springet,
Alles singet,
Was nur lallen kann.
Bei dem Erntemahle
Ißt aus einer Schale
Knecht und Bauersmann.

Neben solchen reinen Tatsächlichkeiten des Alltags stehen Gedichte voll Gedankenreichtum und Gefühlstiefe, völlig dem wirklichen Leben abgewandt. Die Todesschauer des Kirchhofs, die Weihestimmungen der Nacht werden in ernsten Betrachtungen geschildert und die Phantasie angerufen:

Ewig träufle dein Kelch, Zauberin Phantasie,
Seinen Himmel auf mich herab;

Ewig lächle dein Blick deinem Geweiheten,
Der an deinem Altare kniet!

Was in den schönsten und bleibendsten Gedichten Höltys beiden Seiten seiner Wesensentfaltung die zwingende Einheit der Persönlichkeit verleiht, ist der sanfte Adel dieser früh entsagenden Jünglingsseele. Er verhütet bei den ländlichen Liedern, die mit ihren kurzen gereimten Versen und ihrer schlichten Sprache den Einfluß der Volksdichtung verraten, den Eindruck des Prosaischen, Trockenen, den die bloß realistische Darstellung des Tatsächlichen gerne macht, und belebt sie mit der wohltuenden Wärme echter Treuherzigkeit. Solche Strophen haben sich im Gedächtnis des Volkes bis heute lebendig erhalten, wie z. B. die erste aus dem Gedicht des alten Landmanns an seinen Sohn: „Üb' immer Treu und Redlichkeit Bis an dein kühles Grab" — bei dem man nur bedauern muß, daß der Dichter, wie es scheint durch ein Gedicht des Barden Denis: „Mutterlehren an einen reisenden Handwerksburschen", verführt, aus dem Tone gefallen ist und in den folgenden Strophen das reine Gefühl durch Ausmalung von Gespensterspuk moralisiert.

Noch aus Höltys Todesjahr stammt die „Aufmunterung zur Freude“:

Wer wollte sich mit Grillen plagen,
Solang' uns Lenz und Jugend blühn?
Wer wollt' in seinen Blütentagen
Die Stirn' in düstre Falten ziehn?

Wie rührend und tiefergreifend klingt aus dem Munde des Todgeweihten die Schlußstrophe:

O wunderschön ist Gottes Erde
Und wert, darauf vergnügt zu sein;
Drum will ich, bis ich Asche werde,
Mich dieser schönen Erde freun!

Man lasse sich aber nicht durch diesen hellen Klang täuschen. Der Grund von Höltys Seele ist dunkel. Der Siegwartdichter Johann Martin Miller schildert sein äußeres Wesen so: „Wer ihn zum ersten Male, oder wer bloß aufs Äußerliche sah, bekam eben keine vorteilhafte Meinung von ihm. Er ging niedergebückt, hatte einen trägen Gang, sah einem treuherzig, aber einfältigscheinend ins Gesicht; seine Gesichtsfarbe war beständig gelbblaß und verkündete den Tod, der ihm seit vielen Jahren schon am Leben nagte; und von dieser Kränklichkeit kam's auch, daß er träg und phlegmatisch zu sein schien. Unter unbekannten Menschen sprach er wenig, oder nichts; denn er war furchtsam und ein wenig mißtrauisch.“

Schwermut nennt Hölty einmal die „Mutter der Betrachtung“. Der Lebensschmerz gibt seinen edelsten Gedichten den zarten Silberton. Klopstock waltet über ihnen; ihm bildet er Gedanken und Formen nach. Aber nicht der ganze Klopstock. Nicht der in steilem Selbstbewußtsein zum Himmel aufgerichtete oder dithyramisch dahinrauschende, sondern der in weicher Wehmut schmelzende. Der Sänger der „Frühen Gräber“ und der „Sommernacht“. Verse wie:

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt' der Nacht —

wecken ein wohllautendes Echo in Höltys Seele. Am Schlusse der Ode „Die Beschäftigungen der Menschen“ singt er:

Wie ein mächtiger Gott flieg' ich den Himmel durch,
Reiße Sterne wie Blumen ab
Und bekränze mein Haupt, trinke die Quelle leer,
Die durch Rosen der Engel fleußt!

Aber das ist ein fremder und verirrter Klang. Meist begnügt er sich damit, wirkliche Blumen zu pflücken und aus irdischen Quellen zu trinken. Seinem durch und durch lyrischen Geiste fehlt — muß man nicht sagen: zum Glück? — jene energische Schwungkraft des Geistes, die Klopstock gewaltig und kühn durch die übersinnlichen Reiche des reinen Gedankens trägt. Hölty fühlt sich viel zu schwach, um die Erde loszulassen. Dafür träumt er den Himmel auf sie herunter und verklärt, durch ihre Schönheit wandelnd, sich und sie durch den lächelnden Blick in die Gefilde der Seligen. Lenau nennt in einer schönen Ode den Frühling Höltys Freund. In der Tat hat Hölty keine Jahreszeit so oft besungen wie den Frühling. Aber erweckt

unter dem Dutzend von Mai- und Frühlingsliedern eines in uns jenes süße Erschauern, das echte Lenzlyrik erzeugt? Weiß Hölty vom Frühling uns mehr als die äußeren Zeichen zu melden, den blauen Himmel, das grüne Feld, der Blumen Pracht und der Vögel Gesang, und die Güte Gottes, der diese Schönheit hervorgebracht? Spüren wir den Frühling auch sein Gemüt lösen? Mit nichten. Es ist gewiß rührend, wie er, manchmal in nahverwandten Klängen, immer wieder zum Preis des Frühlings anhebt. Aber weist nicht gerade die große Zahl der Versuche auf ihre Aussichtslosigkeit? Der Aufbruch der Natur ist ihm kein Erlebnis. Denn zu fest umklammert der Tod seine Seele, ob er ihm auch, in dem Hoffnungsrausch des Schwindsüchtigen, immer wieder zu entrinnen sucht. Nur in jenen Gedichten ist er wahrhaft groß, wo der dunkle Flügel der Vergänglichkeit über die Natur hin streift und wir den Dichter, mit der Gebärde der Sehnsucht, in seinem Schatten stehen sehen. Die prachtvolle Ode „Das Landleben" singt nicht der naive Bauer, der das Landleben Tag für Tag genießt, sondern der gedankenvolle Städter, der für seltene Augenblicke die Natur genießen und Gott in ihr lieben darf. Wie spürt man gleich in dem herrlichen Rhythmus des Anfangs die gepreßte Brust aufatmen:

Wunderseliger Mann, welcher der Stadt entfloh!
Jedes Säuseln des Baums, jedes Geräusch des Bachs,
Jeder blinkende Kiesel
Predigt Tugend und Weisheit ihm!

Jedes Schattengesträuch ist ihm ein heiliger
Tempel, wo ihm sein Gott näher vorüberwallt;
Jeder Rasen ein Altar,
Wo er vor dem Erhabenen kniet!

Wie gießt der jenseitsgewandte Blick eine selige Klarheit über alles Leben und Treiben des Landes, wie adelt die seelische Schönheit und klangliche Weichheit auch das Alltägliche, wie das „bestrohete Dach" und das Taubenvolk, das Krumen und Erbsen pickt! Darum darf auch dicht neben diesem Bilde munteren Lebens, das ja doch nicht als solches *gefühlt* wird, der Kirchhof nicht fehlen:

Einsam wandelt er oft, Sterbegedanken voll,
Durch die Gräber des Dorfs, setzet sich auf ein Grab,
Und beschauet die Kreuze
Und den wehenden Totenkranz.

Ja, einmal erhebt sich das Gefühl eines vom Gedanken des Todes geläuterten Lebens zur Höhe fast mystischer Entrücktheit: in der „Elegie bei dem Grabe meines Vaters" (1775 — der Vater war Anfang Februar dieses Jahres gestorben).

Selig alle, die im Herrn entschliefen;
Selig, Vater, selig bist auch du!
Engel brachten dir den Kranz und riefen,
Und du gingst in Gottes Ruh!

Die beiden Gegensätze, aus denen sich Höltys Schaffen nährt — Klopstock und der Gedanke einerseits, das Volkslied und die Natur

anderseits —, sind hier durch die Glut eines starken Gefühls zu völlig organischer Einheit verschmolzen. Alles Verstiegen-Abstrakte, alles äußerlich Anschauliche ist geschwunden, Tiefstes stellt sich unmittelbar in einfachstem Bilde dar. Die Lyrik des Göttinger Hains hat niemals eine größere Höhe erstiegen, als sie Hölty in diesem Liede erreicht hat.

Das Schwergewicht des dichterischen Schaffens von Johann Heinrich Voß (1751—1826) ruht nicht auf seiner Lyrik. Der aufrechte, fleißige, knorrige Mann, der sich so unermüdlich und tapfer durchs Leben geschlagen hat, hielt den Blick mehr auf das äußere als das innere Leben gerichtet. Aus den Aufzeichnungen seiner ihm treuverbundenen Frau Ernestine erhält man ein überaus anschauliches und stoffreiches Bild von den Leiden und Freuden seines häuslichen und beruflichen Lebens von der Verlobung im Jahr 1777 an bis zur Übersiedlung nach Heidelberg im Jahr 1805. Gewiß ist vieles darin mit weiblichen Augen gesehen, aber im ganzen dürfte doch Voß selber das Leben so aufgefaßt und gelebt haben, wie seine Frau es schildert. Ein typisches Gelehrtenleben der Zeit. Die Triebkraft ist der Wille zum Geistigen; die Helfer ein trotziges, gelegentlich auch übertriebenes Vertrauen auf die innerlich gefühlte Tüchtigkeit, rastloser Arbeitswille und feste Rechtschaffenheit. Das Leben selber ist nichts weniger als ein leichtes Gleiten auf geebneter Bahn. Es ist ein zähes Sichdurchkämpfen durch Gestrüpp und über Steine. Der Knabe und Jüngling, dessen Vater Haus und Hof im Siebenjährigen Kriege verlor, mußte sich den Weg zum Studium mühsam durch Stundengeben und Freitische erkaufen. Aber früh lernte er, daß „Armut mit durchsetzender Kraft Segen ist", und die Demütigungen, die der Enkel eines noch leibeigenen, dann freigelassenen Handwerkers von dem mecklenburgischen Adel zu erdulden hatte, steiften ihm den Nacken. Erst mit 21 Jahren konnte er die Universität beziehen. Seine Ehe mit Ernestine Boie, deren Hand der gänzlich Mittellose der Mutter der Geliebten abringen mußte, begann in den dürftigsten Verhältnissen. Das junge Paar, das zuerst in Wandsbek in zwei oder drei kleinen Zimmern lebte, vermochte nicht einmal einen Mörser anzuschaffen. Voß selber spaltete das Holz und holte das Wasser aus dem Pumpbrunnen. Dann, 1778, wurde er Schulrektor in Otterndorf. Die Gegend war trostlos. Im Herbst hatten sie unter den stinkenden Marschnebeln zu leiden, in denen die Bücher schimmelten und das Klavier ausquoll. In Eutin, wohin Voß 1782 übersiedelte, bestand die Amtswohnung des Rektors zuerst aus kleinen und niedern Zimmern. Auf dem Absatz der erbärmlichen Treppe, die zu der Arbeitsstube von Voß führte, mußte man den Kopf biegen, um nicht einen Stoß zu bekommen. Ein Teil der Möbel mußte im Kuhstall untergebracht werden, wo Ernestine mit den Kindern die heißen Sommertage zubrachte. Rastlose lite-

rarische Arbeit, Herausgebertätigkeit, Übersetzen, eigene dichterische Werke mußten die schmalen Einkünfte aus der Stelle steigern. Mit innerlicher Fröhlichkeit wurde die Enge ertragen und durch eine bescheidene Geselligkeit das kärgliche Leben bereichert. Bis dann unter der doppelten Arbeitslast Vossens Gesundheit zusammenbrach und er sich pensionieren lassen mußte. Die hausbackene Ehrlichkeit, die dieses Leben bestimmt, spricht sich auch in seiner schroff ablehnenden Haltung gegenüber den mystisch-romantischen Strömungen der Zeit aus: er hat seinem alten Freunde Fritz Stolberg aus seinem Übertritt zum Katholizismus 1800 ebensosehr einen Vorwurf gemacht, wie er später in Heidelberg die Romantiker bekriegte.

Eine solch biedere Geradlinigkeit des Denkens prädestiniert nicht zum Lyriker. Sie hält den Blick zu ausschließlich an den positiven, sinnlich sichtbaren Tatsachen fest. Sie vermeidet das sehnsüchtige Ausgreifen ins Unsinnliche, Schwebende des reinen Gefühls- und Gedankenlebens. Sie steht zu sehr „mit festen markigen Knochen auf der wohlgegründeten dauernden Erde". Ein rotbackiger Materialismus zieht sich, wie durch das häusliche Leben, so durch die Schriftstellerei von Voß. Aber dieser Materialismus trägt immer den Bakel des Schulmeisters im Rücken. Auch das Lebendige und Künstlerische, was er geschaffen, wollte er nachträglich mit diesem Bakel schulgerecht machen. An den Hexametern seiner Homerübersetzung dokterte er so gründlich immer wieder herum, bis er sie glücklich zum Paradigma einer gelehrten Metrik gesteift hatte, und die ursprüngliche Frische seiner „Luise" störte er später durch homerisierende Gespreiztheiten und die aufklärerische Didaktik des Pfarrers von Grünau.

Auch seinen lyrischen Gedichten merkt man an — nur in einem viel weniger zierlichen Sinne, als Mörike es ausdrückt —, „daß der Verfasser lateinisch kann und schnupft". Er baut metrisch tadellose antike Oden und Elegien, aber der tragende Schwung und der innere Rhythmus der Stimmung fehlen. Er wettert gegen Wieland und die Franzosen, preist die Freiheit und das deutsche Wesen, besingt die ländlichen Freuden und Arbeiten in deutschen Formen — und ergreift uns so wenig in den antikisierenden Gedichten wie in den schlicht gereimten. Jene sind gebauscht, diese prosaisch. Groß ist seine sprachlich-metrische Virtuosität. Er schreibt „schwergereimte Oden", d. h. Oden mit schweren, ungewöhnlichen Reimen wie: Aga — Braga, Harzwald — schwarz wallt, und verspottet in einer virtuosen „Klingsonate" das romantische Sonett: „Mit / Prall- / Hall / Sprüht / Süd- / Tral- / Lal- / Lied. / Kling- / Klang / Singt; / Sing- / Sang / Klingt." Aber trotzdem oder vielleicht gerade deswegen fehlt ihm das innere Formgefühl. Form ist ihm nicht der angemessene künstlerische Ausdruck des Erlebnisses, mit Notwendigkeit von innen heraus wirkend, sondern ein bald feierliches, bald

schlichtes Gewand, das er dem Stoff überwirft. Er kann den prosaischen Toback in feierlichen Asklepiadeen besingen und der Natur als „Gottes Abglanz“ fromme Huldigung darbringen in den gleichen kurzen gereimten Versen, wie er einen Hasenbraten auf seinem Tische begrüßt. Am echtesten war der Mensch im friedlichen Genügen des häuslichen Kreises. Die Idyllen bilden des Erzählers Ruhmestitel. Behagen weiß er in ihnen auszuströmen, das die Herzen wärmt, wie der altväterische Ofen im „Siebzigsten Geburtstag“ das winterliche Zimmer. Auch der Lyriker ergreift uns am tiefsten, wo er sich im bescheidenen Kreise des Tageslaufes bewegt. Etwa im „Abendlied“ (1794):

Das Tagewerk ist abgetan.
Gib, Vater, deinen Segen!
Nun dürfen wir der Ruhe nahn;
Wir taten nach Vermögen.
Die holde Nacht umhüllt die Welt,
Und Stille herrscht in Dorf und Feld.

Dem gründlichen Ernst von Johann Heinrich Voß setzt der Ulmer Präzeptors- und Predigerssohn Johann Martin Miller (1750 bis 1814) die Leichtigkeit eines süddeutschen Naturells gegenüber. Aber sie geht nirgends über die flüchtige Fertigkeit des nachempfindenden und nachahmenden Talents hinaus. Im Grunde ist er Anakreontiker. In hüpfenden Liedchen tändelt er mit West und Rose, Wein und Freundschaft, Taube und Liebchen. Aber es geht — das ist der Einfluß der deutschen Tugendschwärmerei des Hains — sehr ehrbar bei ihm zu. Alles wird ins Kleine, Hausbackene, Bürgerliche heruntergezogen. Juppiter trägt bei ihm ein Hauskäppchen und Juno eine Hausfrauenschürze:

Bei Nektar und Ambrosia
Sitzt Vater Zeus gefoltert da;
Denn Mutter Juno zankt.

Wo er die Freuden der bürgerlichen Kleinwelt besingen kann, gelingt ihm etwa ein lang nachhallendes Lied, wie die „Zufriedenheit“ (1776):

Was frag' ich viel nach Geld und Gut,
Wenn ich zufrieden bin!
Gibt Gott mir nur gesundes Blut,
So hab' ich frohen Sinn,
Und sing' aus dankbarem Gemüt
Mein Morgen- und mein Abendlied.

Wo er aber andere, tiefere Töne sucht, gerät er ins Verschwommene und Unwahre. Dem neuerwachten Interesse an den Dichtern des „schwäbischen Zeitalters“, d. h. dem Minnesang, meint er als Schwabe sein Opfer bringen zu müssen. Aber seine „Minnelieder“ sind spielerisch und kleinlich, wenn nicht gar läppisch, wie eine Nachbildung von Walthers von der Vogelweide „Unter den Linden“, wo sich die Liebende weinend neben den weinenden Geliebten aufs Blumenlager setzt. Seine Bauernlieder sind ebenso weinerlich wie seine Schilderungen des Nonnenlebens. So bejammert in dem „Klagelied eines Bauren“ ein Landmann den Tod seines Hannchens in fünfzehn sentimentalen Strophen. Er läßt seine Personen ganze

Eimer mit Tränen füllen; aber er selber schwimmt trocken auf einem Stück Kork an der Oberfläche der Flut. Denn er ist viel zu leicht, um irgend etwas ernst zu nehmen. Sogar auf die äußere Form Sorgfalt zu verwenden, ist ihm zu mühsam. Im Vorbericht zur Gesamtausgabe seiner Gedichte (1783) gesteht er selber, er habe vieles stehen lassen, das er anders gewünscht hatte. „Teils konnt' ich's nicht ändern, teils daurte mich die Zeit, die ich auf eine strengere Feile hätte wenden müssen." So ist dann seine Selbstcharakteristik in einem Gedichte an Voß:

Mich Johann Martin Miller
Hat Liederton und Triller
Mama Natur gelehrt.

nur dann wahr, wenn man Natur als sorgloses, jeder Selbstzucht und Tiefe bares Temperament nimmt.

Ein Nachempfinder und Nachbildner ist im Grunde auch der begabtere jüngere der beiden Brüder Christian und Friedrich Leopold von Stolberg (1750—1819). Aber er ist eine viel ernstere, tiefere und reichere Persönlichkeit als Miller. Aufgewachsen in der Bildungsfülle des hohen Adels, beweglich, allen Einflüssen offen, für alles Gute und Schöne begeistert, breitet er seine geistigen Interessen über ein bedeutendes Stück Welt aus. Nach einigen Semestern in Halle studierte er mit seinem Bruder 1772 und 1773 in Göttingen. Diese drei Semester waren für sein dichterisches Schaffen entscheidend. Hier treten Homer und Pindar, Shakespeare und Ossian in seinen Gesichtskreis; hier lernt er schwärmen für Freiheit, Vaterland, Tugend, Volksdichtung und Mittelalter. Die berühmte Geniereise durch Süddeutschland und die Schweiz vom April 1775 bis in den Januar 1776 brachte den Abschluß der Bildungsjahre und ein erneutes tiefes Untertauchen in die geistige Gärung der Sturm- und Drangzeit. In Frankfurt trank man mit Goethe auf den Tod der Tyrannen; in der Schweiz badete man den göttlich nackten Leib in den frischen Fluten der Natur. Dann folgen Jahre des diplomatischen Dienstes für Dänemark. Der frühe Tod seiner heißgeliebten Gattin Agnes von Witzleben stärkte im Verkehr mit der bigotten Fürstin Gallitzin den schwärmerisch religiösen Zug seines Wesens. Immer tiefer grub er sich in das Studium pietistischer und mystischer Glaubenslehren ein und 1800 trat er mit seiner zweiten Gattin zum Katholizismus über — ein für den Wandel des Zeitgefühls symbolischer Schritt: die Genie-Ekstase des Sturms und Drangs zerfloß in die schwärmende Mystik der den Spuren des Mittelalters nachtastenden Romantik.

Schwärmende Gefühlstrunkenheit ist der Grundzug seines Wesens. In einem Aufsatz, den er 1777 im „Deutschen Museum" veröffentlichte, preist er in dem elastischen Schwung einer hochgestimmten, aber weichen Seele die „Fülle des Herzens". Aus ihr kommen

alle edlen Empfindungen. Man wird an Herders Ansicht von der einen, ungeteilten, lebendigen Seele erinnert, wenn Stolberg verkündet: Liebe, Mut, Mitleiden, Andacht, Bewunderung des Guten, Abscheu des Bösen, Wonne beim Anblick der Natur sind sieben Strahlen eines siebenfarbigen Bogens, alle der Fülle des Herzens entströmend, welche gleich der Sonne Leben und Wärme um sich her verbreitet. Verstandesverachtung des Stürmers und Drängers ist es, wenn Stolberg auch die Wissenschaft verschmäht, die keinen Teil hat an der Pflege des Herzens. Die meisten Gelehrten, die in einem Überfluß von Erkenntnissen prassen, tun es aus Eitelkeit oder einer Art von Liebhaberei, bei welcher das Herz kalt bleibt. „Sie sammeln im Garten der Musen keinen Honig, sondern nähren sich wie faule Hummeln." „Dem Fühllosen sind die Wissenschaften, welche er besitzt, ein toter Schatz; dem Gefühlvollen eine Quelle reiner Freuden." Ohne den Anteil des Herzens ist die Geschichte eine tote Chronik. Die göttliche Dichtkunst entströmt der Fülle des Herzens. Die Philosophie, die Religion, „die Hauptquelle jedes Seelenadels und der ewigen Wonne", sie haben ihre Quelle in der Liebe. „Fülle des Herzens ist die edelste Gabe Gottes."

Wer vernimmt hier nicht das Echo von Fausts „Gefühl ist alles"? Aber auch dieses tiefe Wort bleibt bloßer Schall und Rauch, wo es nicht durch die Erlebniskraft der Individualität befruchtet wird. Und diese Individualität im Sinne des schöpferisch Einmaligen fehlte im Grunde Fritz Stolberg. Seine „Fülle des Herzens" war nicht zeugende Urkraft des künstlerischen Individuums, sondern ein schwärmendes Heben der Wirklichkeiten in die Sphäre des Gefühlvollen. Sie brachte nicht aus dem mystischen Schoße des Erlebnisses *Form* hervor, sondern sie konnte vorhandene Formen, die Stolbergs leichtes Sprach- und Verstalent andern nachgebildet hatte, nur mit Gefühl *überströmen*. Die jungen Schwärmer des Sturms und Dranges, die zwischen innerer und äußerer Form, zwischen Echtheit und Nachahmung des geistigen Gehalts nicht unterscheiden konnten, mochten diese Erzeugnisse bewundern; wer den Sinn für das Wesentliche hat, übersieht nicht die innere Leere des rauschenden Überschwanges. Ist es nicht ein köstliches Zeichen für den gesunden Lebenssinn der Frau Rat, wenn sie bei dem Besuch der Grafen Stolberg in Goethes Vaterhaus, die nach dem Blut der Wüteriche lechzende Freiheitsschwärmerei der Jünglinge ins Heitere zu wenden, ein paar alte Flaschen aus dem Keller holt und ruft: „Hier ist das wahre Tyrannenblut!"

Mit glänzender Beweglichkeit tummelt sich Stolberg in allen Stoffen und Formen des Sturms und Drangs und später des Klassizismus. Er schreibt Klopstocksche Oden, er bildet Voß und Claudius das Bauernlied, Miller den mittelalterlich-ritterlichen Singsang, Gleim die Bänkelsängerballade, Lavater die Schweizer-

lieder, Goethe die freien Rhythmen und Elegien nach. Bildet sie nach bis zur Grenze des Persönlichen, in die er das fremde Gut doch nie energisch hereinzieht. Der Kenner der Zeitlyrik hört immer wieder Anklänge. Wie in Klopstocks „Frühen Gräbern" dem Mai in der Mondnacht Tau aus den Locken träuft, so träufelt in Stolbergs „Hymne an die Erde" (1778) Tau aus den duftenden Locken der nächtlichen Erde. Wie Gleim in einer einst berühmten „Romanze" (1756) von dem Ehebruch Mariannes erzählt, die von ihrem Mann in den Armen ihres Leander ertappt und samt ihrem Buhlen niedergestoßen wird, so schildert Stolberg in seiner „Ballade" (1777) eine ähnliche Schauermär aus „den alten Biederzeiten, da noch Keuschheit Sitte war": nur daß der betrogene Ehemann die Frau leben läßt und sie mit ausgesuchtester Grausamkeit zwingt, in einem Verließ mit dem Gerippe des getöteten Buhlen zu leben und aus seinem Schädel zu trinken, bis er sie endlich begnadigt, sie von neuem in sein Bett nimmt und „sich weidlich mit ihr freuen tät"!

Von goetheschem Fühlen und Formen geht der „Felsenstrom" vom Juli 1775 aus. Die literarische Anregung bot Goethes „Gesang" (aus dem Mahometdrama), den der Göttinger Musenalmanach auf 1774 brachte. Bei Goethe ist alles Ausdruck der Gefühlsidee. Die geschichtliche Mission des religiösen Genies ist am Wasserlaufe versinnbildlicht, als Lebensgesetz gedeutet, das bis in die letzten Äderchen von Sprache und Rhythmus die Form bestimmt. Stolberg bot für sein Gedicht Veranlassung und äußere Anschauung der Anblick der Wasserfälle der Schweiz, die er im Juli 1775 begeistert schildert in Briefen an Voß aus Zürich: „Die unendlichen Ströme vom Felsen herab!" und aus Marschlins, nach dem Besuch des Walensees: „Göttliche Felsenströme stürzen sich aus dem Himmel in den See." Er selber nennt das Gedicht „von Herzen gegangen". Aber eben doch nur aus einem Herzen, in dem Goethes „Gesang" bereits wohnte. Der Wasserfall — man mag etwa an die Wasserfälle auf der Nordseite des Walensees denken — ist auch Stolberg Symbol des stürmenden Jünglings. Motive aus dem Goetheschen „Gesang" werden weiter ausgeführt, oft überraschend glücklich. Der Walensee gab dazu das Motiv des Sees, in dessen Bett der Bergbach Ruhe findet. Aber während Goethe in „Mahomets Gesang", wie später in dem „Gesang der Geister über den Wassern" Naturleben tiefsinnig und naturhaft deutet, löst sich nun Stolberg — die spätere Wendung zur Hingabe ans Geistige ist schon hier vorbereitet — von der Natur ab und mahnt den stürzenden Fluß:

Was eilst du hinab
Zum grünlichen See?
Ist dir nicht wohl beim näheren Himmel?
Nicht wohl im hallenden Felsen?
Nicht wohl im hangenden Eichengebüsch?

Man beachte die stoffliche Ablösung von der Naturwirklichkeit: Stolberg hat die Bergbäche der Schweiz kaum von hangendem Eichengebüsch umgeben gesehen — dieses Motiv stammt aus der Begriffskonvention des Hains!

Zwar schmeichelt dir unten die ruhende Stille,
Die bebende Wallung des schweigenden Sees,
Bald silbern vom schwimmenden Monde,
Bald golden und rot vom westlichen Strahl.
O Jüngling! was ist die seidene Ruhe,
Was ist das Lächeln des freundlichen Mondes,
Der Abendsonne Purpur und Gold
Dem, der in Banden der Knechtschaft sich fühlt?

Nun ist es ganz klar: das Tyrannenmotiv des Göttinger Hains ist in das Naturbild hineingetragen. Statt daß Gefühlserlebnis Natur deutet, löst Gefühlsüberschwang den Dichter von ihr ab und mischt etwas Fremdes in sie hinein. In einem moralisierenden Gedicht „Ikaros" mahnt einmal Stolberg zur Bescheidenheit. Er selber ist ein umgekehrter Ikaros. Ihn hat nicht sein irdischer Körper, der Federn beraubt, in die Tiefe gezogen, sondern körperlos tragen ihn die Federn seines Gefühls über die Erde hinweg.

Dem Bunde des Göttinger Hains hat Matthias Claudius (1740—1815) nicht angehört. Aber er steht den Göttingern innerlich und äußerlich nahe. Im Gegensatz zu Fritz Stolberg ist er tief in dem kleinen Stück Erde verwurzelt, das ihm Heimat war. Aber das Knorrige, Starkgeprägte, Zielbewußte von Voß fehlt ihm. Darum ist er aber auch der größere Lyriker. Er ist eine Pflanze, die nur dazu mit zähen Wurzeln sich fest an die Erde anklammert, um ihren biegsamen Stengel und die zarten Zweige von den Winden um so lustiger hin und her wehen zu lassen. Das Gefühl, ja die Laune bestimmt sein Wesen, nicht der Verstand. Sein äußeres Leben macht, etwa wie das Mörikes, leicht den Eindruck des Schwankenden. Als Pastorssohn in Reinfeld bei Lübeck auf dem Lande aufgewachsen, bildet er im trauten Umgang mit der Natur vor allem die Kräfte seines Gemütes aus. So tief versenkt er sich in sich selbst, daß er sich fortan in der Kultur nicht heimisch fühlt. In Jena, wo er 1759 immatrikuliert wird, studiert er zuerst Theologie, dann die Rechte. Aber auch dieses Studium behagt ihm nicht. Überhaupt haßt er, soweit er des Hasses fähig ist, alle Gelehrsamkeit und alles Schulwissen. Denn sie ziehen ihn aus sich selber hinaus in den Intellektualismus, aus einem blühenden Garten in die Sandwüste. So mag er sich in keiner Weise in das Beamtensystem einfügen, in dem die Kultur der Zeit ihren staatlichen Ausdruck fand. Als Gerstenberg ihm riet, sich um die Stelle als Rektor in Oldenburg zu bewerben, gestand er, keine einzige Regel aus der Grammatik mehr zu wissen; er sei in dem Betracht gar nicht geschickt zum Rektor und habe auch eben nicht große Lust, in Ol-

denburg zu sein; „aber wenn Sie's meinen, wollte ich's doch werden, oder was Sie sonst meinen".

So fand er denn seine Zuflucht bei der Tagesschriftstellerei, der er, welcher selber nicht vom Tage lebte, eine Wirkung weit über den Tag hinaus zu geben vermochte. Zuerst war er etwa zwei Jahre lang Redakteur der „Hamburger Addreß-Comtoir-Nachrichten". Dann gab er von 1771—1775 jene Zeitschrift heraus, der er sein ganzes Wesen eingoß, so daß ihr Titel zugleich zur Bezeichnung seiner eigenen Persönlichkeit werden konnte: den „Wandsbecker Boten". Zur gleichen Zeit ungefähr, als er seine Herausgabe begann, gab er seiner Liebe zu Natur und Volksleben sozusagen auch symbolischen Ausdruck durch seine Heirat mit einem einfachen Bauernmädchen, der Tochter eines Wandsbeker Zimmermanns, mit der er in glücklichster Ehe lebte, die Dürftigkeit seiner äußeren Lage mit innerer Heiterkeit vergoldend. Als ihm 1776 seine Freunde, um sein Einkommen zu verbessern, eine Stelle in Darmstadt verschafften, mußte er die Verpflanzung mit einer schweren Bedrückung seines Gemütes und gefährlicher Krankheit bezahlen. Nach einem Jahre kehrte er nach Wandsbek zurück. Ein Schatten verdunkelte fortan die einst sorglose Fröhlichkeit seines Herzens.

Aus kleinstem Kreise zog, wie sein äußeres Leben, auch sein geistiges Bedürfnis seine Nahrung. Sie floß ihm aus zwei Quellen zu: dem Christentum und der Natur. Das Christentum war ihm Glaube, nicht Wissen; Gemütsleben, nicht Verstandeskritik. Mit der naiven Kraft eines unzerteilten Gemütes drang er in seinen tiefsten Gehalt ein, wie ihn die volkstümlichen Gefäße, Bibel und Gesangbuch, bargen. Auch Klopstock liebte er nur, soweit in ihm der Quell christlicher Empfindung fließt. „Der Mensch lebet nicht vom Brot allein, das die Gelehrten einbrocken, sondern ihn hungert noch nach etwas andern und bessern, nach einem Wort, das durch den Mund Gottes gehet. Und dieses andre und bessere; dies Wort, das uns auf der Zunge schwebt und wir alle suchen, ein jeder auf seine Art, finde ich zu meiner großen Freude im Christentum wie es die Apostel und unsre Väter gelehrt haben." So erklärt er in der Pränumerationsanzeige zum siebenten Teil seiner Werke. Unbeirrt durch die kritischen Erörterungen des Rationalismus über die Grundlehren der Religion bekennt er sich, ähnlich wie Goethe in dem „Brief des Pastors", in der Einfalt seines Gemütes zu dem alten apostolischen Christentum. Darin geht er mit der Aufklärung einig: nicht das Dogma, sondern die Gesinnung und die Tat sind entscheidend. Gott ist das A und das O seines Glaubens. Auch ihm sind alle Menschen Brüder. „Gott hat sie alle gemacht," sagt er in der „Audienz beim Kaiser von Japan", „einen wie den andern, und gab ihnen diese Welt ein, daß sie sich darin bis weiter wie Brüder miteinander freuen und lieb haben, und glücklich sein soll-

ten.“ Aus seinem einfältigen Gottesglauben fließt seine patriarchalische Auffassung der Regierung. Sie ist die schlichteste und natürlichste Form des Gottesgnadentums, die man sich denken kann. Da die Menschen sich leider nicht vertragen können und einander allerlei Unrecht und Herzeleid antun, so hat Gott die edelsten unter ihnen ausgewählt, die demütig, weise, gerecht, reines Herzens, gütig, sanftmütig und barmherzig sind, und hat verordnet, daß sie bei den übrigen Vaterstelle vertreten sollen. Das sind die Fürsten. Ein guter Fürst bittet Gott stets um Weisheit, und er vergißt seine eigene Glückseligkeit und lebt und webt nur für sein Volk. Er ist wie die Sonne, die auch nichts davon hat, Tag und Nacht um die Erde zu gehen, und deren Fußstapfen von Segen triefen.

Auch den trüben Grabes- und Todesvorstellungen der Zeit gibt er urchristliche Fassung und schützt sich so vor der Krankheit der Empfindsamkeit. Die Gewißheit des Sterbens zieht ihn nicht von der Erde weg, sondern schenkt ihm den richtigen Lebenssinn. Er weiß, daß alles eitel ist, und der Tod ist ihm „ein eigner Mann, der den Dingen dieser Welt ihre Regenbogenhaut abzieht“. Aber der Tod ist auch „ein guter Professor Moralium. Und es ist ein großer Gewinn, alles, was man tut, wie vor seinem Katheder und unter seinen Augen zu tun“. Sterben und Leiden lehren ihn, das Leben tiefer zu verstehen und die Natur heiliger zu lieben. „Die Leut,“ schreibt er einmal im „Wandsbecker Boten“, „fürchten sich so vor einem Toten, weiß nicht warum. Es ist ein rührender, heiliger, schöner Anblick, einer Leiche ins Gesicht zu sehen; aber sie muß ohne Flitterstaat sein. Die stille blasse Todsgestalt ist ihr Schmuck, und die Spuren der Verwesung ihr Halsgeschmeide, und das erste Hahnengeschrei zur Auferstehung.“ Wie er in einem tiefempfundenen und schlichten Liede beim Tode seiner Schwester sein Leid ausspricht, kann er es nur tun, indem er den leiblichen Menschen als Pflanze faßt und seine Seele als Adler:

Der Säemann säet den Samen,
Die Erd' empfängt ihn, und über ein kleines
Wächset die Blume herauf — —

Wie Gras auf dem Felde sind Menschen
Dahin, wie Blätter! Nur wenige Tage
Gehn wir verkleidet einher!

Der Adler besuchet die Erde,
Doch säumt nicht, schüttelt vom Flügel den Staub, und
Kehret zur Sonne zurück!

Immer wieder fließen ihm so Gottesliebe und Naturverehrung ineinander zusammen. In einem tieferen und reineren Sinn als andern ist ihm die Natur Tempel und Sinnbild Gottes, weil er die Idee des Pantheismus nicht mit dem Verstande, sondern mit dem Gemüt erfaßt hat. Zur Hingegebenheit an das Ewige und Jenseitige gesellt sich in ihm das heitere Genießen der Freuden

der diesseitigen Welt. Darum liebt er das Volk so sehr und ist das weltliche Volkslied neben dem geistlichen Liede eine Quelle seiner Lyrik. Diese Freude an Volk, Natur und Wirklichkeit eint ihn Voß, mit dem er während dessen Aufenthaltes in Wandsbek in trauter Freundschaft gelebt hat. Aus so ehrlicher Überzeugung wie Voß kann er sich an Wald und Feld, an Bauernarbeit und -lust, an Freundschaft und Geselligkeit, an Wein und Liebe ergötzen. Sein Rheinweinlied: „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher, Und trinkt ihn fröhlich leer!" ist so echt empfunden, daß es noch heute lebt.

Aber — und das unterscheidet ihn von Voß — er gibt sich dem irdischen Gegenstand nie völlig hin. Wenn Voß über die oft kleinlich realistische Beschreibung des täglichen Krimskrams in der „Luise" durch das theologische Gespräch etwas Höheres auszugießen strebt, so empfindet man vor allem das unorganische Nebeneinander von zwei Welten, die schlechterdings miteinander nichts zu tun haben. Bei Claudius lebt und webt eine in der andern, ist das Wirklich-Sinnliche durch das religiöse Gemüt vergeistlicht und das Geistliche durch die Freude am Sinnlichen von aller Muckerei entfernt. So wird seine Lyrik zugleich kräftig und zart, tief und traulich. In seiner Naturlyrik verchristlicht er die Natur, wie Hebel sie, nach Goethes Wort, verbauert. Die Pflanze lebt ihm den tiefsten Sinn des Christentums vor, die Vögel jubilieren zu Gottes Preis, und in den Sternen glänzt Gottes Liebe über die Welt. Aus dieser Doppelwurzel von christlicher Frömmigkeit und weltlicher Wirklichkeitsliebe sprießt sein wundersames „Abendlied". Von dem Naturbild geht er aus:

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steiget
Der weiße Nebel wunderbar.

Aber ganz von selber wird das Naturbild zum Abendgebet:

So legt euch denn, ihr Brüder,
In Gottes Namen nieder!
Kalt ist der Abendhauch.
Verschon' uns, Gott, mit Strafen,
Und laß uns ruhig schlafen,
Und unsern kranken Nachbar auch!

Claudius hat seine Rebekka unter dem Schäfernamen Phidile besungen — in Erinnerung an Horazens „rustica Phidyle". Aber das lüstern tändelnde Spiel der Anakreontik ist bei ihm zu lieblicher Innigkeit geläutert. In seinem Leipziger Liederbuch hat Goethe das liebende Mädchen im Stil der Anakreontik raffiniert und erfahren geschildert. Eigene Sprödigkeit und die Lehre der Mutter heißen sie Widerstand leisten, aber dringt des Jünglings Leidenschaft feurig auf sie ein, so regt sich ihr eigenes Blut, und nun ist sie es, die den Jüngling anlockt, wenn er zum Schein sich von ihr zurückzieht. Wie rein und natürlich erscheint dieses seelische Verhalten von Jüngling und Mädchen bei Claudius! Phidile erzählt, wie der Jüngling ihr allenthalben nachgeht:

Sein Auge, himmelblau und klar,
Schien freundlich was zu flehen;
So blau und freundlich, als das war,
Hab' ich's noch nie gesehen.

Wie sie ihn einmal freundlich ansieht, fällt er ihr um den Hals und weint:

Das hatte niemand noch getan;
Doch war's mir nicht zuwider,
Und meine beiden Augen sahn
Auf meinen Busen nieder.
Ich sagt' ihm nicht ein einzig Wort,
Als ob ich's übel nähme,
Kein einzigs, und — er flohe fort —
Wenn er doch wiederkäme!

In wundervoller Innigkeit entfalten sich die kleinen Vorgänge des Familienlebens in Claudius' Liedern. Gibt es in der ganzen deutschen Lyrik ein Wiegenlied, in dem die Mutterliebe phantasievoller, einfacher, tiefer und melodischer dahinströmt als in seinem „Wiegenlied beim Mondschein zu singen"? Wie lieblich tönt es, wenn es von dem Mond heißt, der die Kinder liebt:

Er liebt zwar auch die Knaben,
Doch Mädchen mehr,
Schenkt ihnen schöne Gaben,
Von oben her.

Wie neckisch zart, wenn gesagt wird, er sei schon alt:

Schon älter als ein Rabe,
Sieht manches Land,
Mein Vater hat als Knabe
Ihn schon gekannt.

Wie taucht dann gegen den Schluß hin, wo das Kind einschlummert, das Singen der Mutter in den mystischen Grund des Liebeslebens unter, wenn sie von ihrer eigenen Mutter erzählt:

Als sie im Tal
Zum Monde für mich flehte.
Sie saß einmal
In einer Abendstunde
Den Busen bloß;
Ich lag mit offnem Munde
In ihrem Schoß;
Sie blickte sanfte Freude
Und seufzte tief.
Der Mond beschien uns beide,
Ich lag und schlief.

Dann sah sie auf: „Mond scheine —
Ich hab' sie lieb,
Schein' Glück für diese Kleine!
Ich hab' sie lieb."
Nun denkt er immer wieder
An diesen Blick,
Und scheint von hoch hernieder
Mir lauter Glück.
Er schien in meiner Laube
Mir ins Gesicht,
In meiner Hochzeitslaube —
Du warst noch nicht.

Wie wundervoll ist das alles geformt, rein aus dem Erlebnis heraus! Wer hört nicht in dem leisen Gleiten dieser Verse die süße Eintönigkeit des Schlummergesanges, indes der zarte Wechsel von drei- und zweihebigen Versen das Hin- und Herschaukeln der Wiege leise andeutet?

Wie Chamisso, aber noch einfacher, echter und inniger läßt Claudius das Leben der Familie an uns vorbeiziehn, und nichts ist ihm zu klein. Er macht Kinderreime, sogar den ersten Zahn begrüßt er. Aber auch der Tod kehrt ein. Er raubt ihm seine Tochter Christiane:

Es stand ein Sternlein am Himmel,
Ein Sternlein guter Art;
Das tat so lieblich scheinen,
So lieblich und so zart. — —
Das Sternlein ist verschwunden;
Ich suche hin und her,
Wo ich es sonst gefunden,
Und find' es nun nicht mehr.

Und auch von Claudius gibt es eine Elegie „Bei dem Grabe meines Vaters", schlichter als die von Hölty, aber nicht minder tief empfunden.

Die gemütvolle Innigkeit hebt auch die Bilder aus dem ländlichen Volksleben über die von Voß oder Miller. Gewiß, auch Claudius' Bauern sind für den realistischen Geschmack des 19. Jahrhunderts zu weich und zart, zu sehr von der sehnsüchtigen Empfindsamtheit des Gebildeten überhaucht, und wenn der Dichter in dem „Abendlied" seinen Bauersmann, nachdem er den ganzen Tag draußen gewerkt hat, das Abendbrot im Freien unterm Apfelbaum einnehmen läßt, weil es da „gut schmeckt", so dürfte diese Freude an der frischen Luft kaum zu bäuerlicher Gepflogenheit stimmen. Aber ist dieser realistische Gesichtspunkt der entscheidende? Ist es nicht zu allen Zeiten das Recht des Dichters gewesen, die Wirklichkeit so zu schildern, wie er sie fühlt, nicht nur, wie er sie tatsächlich sieht? Gerade daß Claudius die ganze zarte Weichheit seines tiefen Gemüts in die Seele seiner Bauern fließen läßt, nimmt seinen Gedichten die harte, sozusagen wissenschaftlich-unpersönliche Trockenheit der realistischen Bauernschilderungen von Voß, macht sie zu Liedern, gibt ihnen ihre innere Melodie. Und wie glücklich, schlicht und innerlich groß weiß er auch hier zu prägen, etwa wenn er in dem „Bauernlied" den Vorsänger sagen läßt:

Was nah ist und was ferne,
Von Gott kömmt alles her!
Der Strohhalm und die Sterne,
Der Sperling und das Meer.

Claudius, der im Leben so Hilflose, besitzt die innere Heiterkeit des in sich gefestigten Menschen. Sie fließt aus seiner Liebe zu Gott und seiner Schöpfung. Sie hat dem Tode den Stachel genommen. Auch er weiß, wie der Steinklopferhannes bei Anzengruber, daß ihm „nichts geschehen" kann. „Ich mag wohl Begraben mit ansehn," sagt er einmal, „wenn so ein rotgeweintes Auge noch einmal in die Gruft hinabblickt, oder einer sich so kurz umwendet, und so bleich und starr sieht und nicht zum Weinen kommen kann. 's pflegt mir dann wohl selbst nicht richtig in'n Augen zu werden, aber eigentlich bin ich doch fröhlich. Und warum sollt' ich auch nicht fröhlich sein; liegt er doch nun und hat Ruhe!" Diese ruhige Heiterkeit des Selbstgewissen ist die Quelle von Claudius' Humor. Er ist der erste Humorist der deutschen Literatur. Wohl gibt es vor ihm Schriftsteller, die Sinn für das Lächerliche, für Witz und Komik haben, aber dieses Lachen schafft nur der spielende Verstand, die Überlegenheit des Geistes über die Erbärmlichkeit oder Bosheit der Menschen und Verhältnisse. Erst die Güte macht den Witz zum Humor; denn erst sie nimmt ihm das Herzlos-Spielerische, indem sie uns mitfühlen läßt mit den Kleinen und mitleiden mit den

Armen. Sie stellt dem stolzen Selbstbewußtsein des Geistes die demütige Ergebenheit des Gefühles entgegen und schließt so erst den Kreis dessen, was Menschsein heißt.

Claudius' Gedichte sind voll eines lächelnden Humors, manchmal sogar wo sie klagen, weil sie voll sind von seiner inneren Heiterkeit. Der Elegie „Bei dem Grabe meines Vaters" gibt er in den Gesammelten Werken einen Kupferstich bei, der einen Mann darstellt, wie er Öl auf eine Grabsteinplatte gießt, und setzt die Worte hinzu: „Was das bedeuten soll? — 's liegt ein Mann unter dem Stein, dem ich viel zu danken habe und nichts habe vergelten können. Da steh' ich nun so dahier und salbe Seinen Grabstein mit Öl, und — 's soll nichts bedeuten."

Es ist ein Zeichen für die Echtheit von Claudius' Humor, wenn seine Wirkung nach Jahrzehnten nicht verblaßt ist. Gewiß mutet er uns in der Prosa des „Wandsbecker Boten" heute gelegentlich verstaubt an, weil sie von Gemachtheit nicht frei ist. Aber der Humor in Claudius' Schwänken ist nun anderthalb Jahrhunderte alt und noch tun die „Geschichte von Goliath und David" und „Urians Reise um die Welt" ihre Wirkung bei allen Menschen, deren Gemütskraft nicht durch die hetzende und zersetzende Genußsucht des modernen Lebens verbraucht ist. Wie köstlich ist in „Urians Reise" der Einfall durchgeführt, daß die Leute bereitwillig in alle Kritik einstimmen, wo sie an andern geübt wird, aber sofort selber tadeln, wenn sie sich an sie heranwagt!

So hat Claudius, ein Vorläufer Johann Peter Hebels, reichste Kräfte der Natur, die sein frommes Gemüt aus dem Volksleben schöpfte, im Gedichte veredelt ihm wieder zurückgegeben. Er ist in Wahrheit, was er sich nannte: Asmus omnia sua secum portans — der Weise, der all sein Gut in sich trägt.

Viertes Kapitel.

Die lyrische Idylle

(Matthisson, Salis, Hebel.)

Zur Zeit, als in Frankreich die Blutstürme der Revolution den Anbruch eines neuen Jahrhunderts verkündeten, vollendete der regierende Fürst von Anhalt-Dessau seinen berühmten Park zu Wörlitz. Er war eine Schöpfung jenes empfindsamen Geschlechtes, das aus Überdruß über die schnurgerade Verständigkeit des wirklichen Lebens all sein Sehnen nach Freiheit und Schönheit in die Natur trug. Was man in aller Welt liebte und bewunderte, war hier auf kleinem Raume zu künstlicher Wirkung zusammengestellt: ragende Baumgruppen und lauschige Gebüsche, geschlungene Wege und heimliche Tälchen, antike Tempelchen und zierliche Grotten, In-

seln, Vulkanbildungen und was das Herz sonst begehrte, um in eine romantisch-schwärmerische Stimmung versetzt zu werden.

Um diesen Park von Wörlitz kreist das Leben des Predigersohnes Friedrich Matthisson (1761—1831). Er sah ihn als Schüler von Klosterberge in seinen Anfängen entstehen. Er wohnte mit Unterbrechungen als Privatsekretär und Vorleser der Fürstin von Dessau in Wörlitz von 1795 bis 1811. Er beschloß hier, als ihn 1827 die Ungnade des württembergischen Königs von Stuttgart vertrieb, sein Leben. Was der Wörlitzer Park für die Gartenbaukunst, bedeutet seine Lyrik für die Dichtung. Sie ist der Ausdruck derselben empfindsamen Naturschwärmerei, die die Zeitgenossen, sie teilend, bewunderten.

Die „Schriften von Friedrich von Matthisson", die 1825—1829 als Ausgabe letzter Hand erschienen, umfassen neben einem Band sorgfältig ausgewählter Gedichte sieben Bände Erinnerungen. Matthisson berichtet darin von seinen Reisen zu berühmten Orten und Personen, die er mit höfischer Gefälligkeit und seichter Geschwätzigkeit charakterisiert. Das sind seine Erinnerungen. Dies der Inhalt seines Lebens: Ein Promenieren im Lichte von Berühmtheiten, auf den breiten Straßen, die die Fama anlegte. Aber er erreichte sein Ziel. Er wurde beleuchtet und von aller Welt gesehen und am Ende selber berühmt. Ja, der Schein, den in einer Stunde ästhetischer Spekulation Schiller auf seine Gedichte fallen ließ, hat seinen Namen für alle Zeiten davor bewahrt, in jener Dämmerung zu verschwinden, in der die Gotter und Karschin und Brun und die vielen andern Trabanten der Großen jener Zeit sich heute bergen müssen. Und doch, es war eine grausame Wohltat, die Schiller mit seiner Rezension dem Eiteln erwies. Das helle Licht, das aus ihr auf ihn fiel, deckte seine Blößen auf und zog die Blicke der Kritiker auf ihn. Das Bedenklichste ist, daß Schiller ihn eigentlich gar nicht für den großen Lyriker hielt, als den ihn die Rezension auszugeben scheint. Wie er in Bürger den falschen Naturdichter bloßstellt, den er in sich überwunden, so diente ihm Matthisson als willkommenes Beispiel für seine Theorie des Naturgedichtes, über das er sich in dem ringenden Ernst seiner ästhetischen Lehrjahre seine Gedanken machen mußte, gerade weil das wahre Naturgedicht seiner Persönlichkeit so unendlich fern lag. Zugleich aber zeigt die Rezension, wie leicht die sentimentalische Art Schillers in die sentimentale Matthissons hinübergeglitten wäre, wenn ihn nicht der große sittliche Wille davor geschützt hätte.

Denn in Wahrheit war Matthisson (und das gestand Schiller sich und Goethe im Vertrauen selber) nichts Besseres als ein lyrischer Kotzebue oder Iffland. Er versetzte das Edelmetall der Vollblutlyriker mit sehr viel eigenem Kupfer und Zinn und brachte seine Gedichte als gangbare Münze in Umlauf. Kaum ein nam-

hafter Liederdichter, den er nicht nachgeahmt hätte. Wie er als Mensch von Berühmtheit zu Berühmtheit wanderte und es als Höfling verstand, gefällig-freundlich eines jeden Art in sich aufzunehmen und seine Stammbücher mit ihren Einträgen, seine Dossiers mit ihren Briefen zu füllen: so trägt auch sein Gedichtbuch zwischen den Blättern die Gastgeschenke literarischer Bekannten, und es kam ihm auf geistige Einheitlichkeit oder Gleichheit nicht an. Er wußte den hausbackenen Witz Gellerts mit dem erhabenen Schwung Klopstocks zu vereinen. Er bildete die tändelnde Heiterkeit der Anakreontiker nach und den schweren Trübsinn von Thomas Grays „Elegy written in a country churchyard". Er läßt mit den zeitgenössischen Barden Wodans Adler über deutschen Eichen schweben und mit den Renaissancepoeten Psyche an dem Lethefluſſe knien. In dem „Lebenslied" hört man Goethes „Feiger Gedanken Bängliches Schwanken" ebenso deutlich nachklingen, wie in dem „Zauberlied" (1799 in Schillers Musenalmanach erschienen) den „Zauberlehrling". Vor allem aber plünderte er die Hausgärten der Göttinger, im besondern Höltys, dessen Todesahnungen und Grablieder, aber auch dessen volkstümlich-burleske Romanzen in seinen Gedichten wieder auferstehen. Dabei zeigt sich nicht einmal in der Reihenfolge der Nachahmung eine Entwicklung. Nicht ein inneres Gesetz, sondern die bloße Laune, ja manchmal der zeitliche Zufall lenkt ihn zu diesem oder jenem Vorbild, und es kommt vor, daß er das eine verläßt und sich einem andern zuwendet, um das erste dann bei späterer Gelegenheit aufs neue nachzubilden. So ist er niemals bei sich selber.

Die Zeitgenossen haben ihm das Naturgemälde als Domäne zugewiesen. Aber er hat doch wohl die Natur nur deswegen *gemalt*, weil er keine eigene Seele darzustellen hatte. Ist doch die Natur an sich für den Lyriker nichts oder höchstens eine zufällige Zusammenstellung von äußeren Gegenständen, wenn keine persönliche Einheit menschlichen Fühlens und Denkens sie beseelt. Und diese gebrach Matthisson; wie hätte er, der immer auf Reisen oder am Hofe war, sie in sich bilden können? Wo das Naturerlebnis an ihn herantreten wollte, zog er sich furchtsam zurück. Einmal, so erzählt er in seinen Erinnerungen, wie er im Jahre 1788 die Tour de Mayen besuchte, eine harmlose Felskuppe in der Nähe von Yvorne, geriet er beim Abstieg in eine „Wüste, wo nur Schneeflächen, bald durch Schlünde, bald durch Felsenhörner unterbrochen, unabsehbar hingelagert waren, und wo alles vegetierende Leben, wie an den Grenzen eines Chaos, zu ersterben schien". Er hatte bis dahin — auch in seinem Naturgenuß den Berühmtheiten nachziehend — nur die Orte aufgesucht, deren Reize durch Rousseau und den sentimentalen Geschmack der Rousseaujünger gepriesen waren. So liebte er, der Konvention folgend, das Sanfte, Anmutige, Idyllische. Nun warf

ihm der Zufall das Großartige und Wuchtige eines doch nur mittleren Gebirges in den Weg. Er aber, statt sich mit empfänglicher Seele dem Neuen hinzugeben, ward „selten unfreundlicher überrascht, als durch diese Wandlung der Szene". In seiner Schilderung der nun beginnenden Strapazen, die zu Hochgebirgsgefahren gesteigert werden, verschwindet die Fähigkeit zu genießen völlig vor dem Gräßlichen und Mühsamen, und das zahme Herz des Höflings verkriecht sich vor der nackten Riesenhaftigkeit der wilden Natur, weil es nur die modisch aufgeputzte ertragen kann. Man sucht denn auch in seinen Gedichten umsonst nach dem künstlerischen Niederschlag dieses Ereignisses, das er nicht zum Erlebnis zu vertiefen fähig war.

Seine Naturgemälde besitzen weder die logisch-wissenschaftliche Bestimmtheit und räumliche Geschlossenheit des realistischen Stiles noch die lebendige Durchseelung der Naturgedichte Goethes.

Schiller hat das „Mondscheingemälde" gepriesen, weil es nicht die ruhende, sondern die bewegte Natur darstelle. In Wahrheit aber ist darin nicht die Natur bewegt, sondern die Phantasie des Dichters streift durch die ruhende Natur suchend hin und her, rafft ihre Teile zusammen und reiht sie aneinander, nicht wie sie räumlich und logisch zusammengehören, sondern wahllos, um des Reimes und der Vorstellungsnarkose willen:

Der Vollmond schwebt in Osten;
Am alten Geisterturm
Flimmt bläulich im bemoosten
Gestein der Feuerwurm.
Der Linde schöner Sylphe
Streift scheu in Lunens Glanz;
Im dunkeln Uferschilfe
Webt leichter Irrwischtanz.
Die Kirchenfenster schimmern;
In Silber wallt das Korn;
Bewegte Sternchen flimmern
Auf Teich und Wiesenborn;
Im Lichte wehn die Ranken
Der öden Felsenkluft;
Den Berg, wo Tannen wanken,
Umschleiert weißer Duft.
Wie schön der Mond die Wellen
Des Erlenbachs besäumt,
Der hier durch Buchenstellen,
Dort unter Blumen schäumt,
Als lodernde Kaskade
Des Dorfes Mühle treibt,
Und wild vom lauten Rade
In Silberfunken stäubt.

Also: Mond. Glühwurm am Geisterturm. Lindenschwärmer. Irrwisch im Uferschilf. Kirchenfenster. Kornfeld. Teich und Wiesenborn. Felsenkluft. Berg und Tannen. Erlenbach. Schilf und Blumen. Mühle. Alle Einzelheiten bestimmt gesehen, aber kein organisches Ganze daraus gebildet, d. h. keine Einheit, die sich logisch sinnvoll in unserem Vorstellungsvermögen zusammenschließt, wie die wirkliche Landschaft in der sinnlichen Anschauung.

Ebensowenig vermag Matthisson ein Stück Natur als individuelle Gefühlseinheit zu geben. Wie hat Goethe im „Mailied" oder im „Fischer" oder in dem Lied „An den Mond" das atmende Einzelleben einer Naturerscheinung erfaßt, der Landschaft eine Seele gegeben! Matthisson, statt Natur und Menschenseele zur neuen lebendigen Einheit künstlerisch verwachsen zu lassen, übergießt losgerissene Stücke der Natur mit seiner sanften Melancholie. Seine

Gedichte sind Felder von Ruinen und Felsentrümmern, beleuchtet vom Mondlicht. Er selber führt die melancholische Färbung seiner Seele auf ein Jugenderlebnis zurück: den erschütternden Tod einer schwärmerisch geliebten jungen Tante. Klopstocks „Messias" und der mystisch-verstiegenen Elizabeth Rowe „Letters from the dead to living" wurden, wie einst Wielands und Höltys, nun auch seine Erbauung. Später gesellten sich Young und Ossian, Goethes „Werther" und Millers „Siegwart" und andere Werke der Empfindsamkeit hinzu. Die sentimentale Melancholie, die den Gedichten Matthissons entströmt, erklärt vor allem seine außerordentliche Beliebtheit in seiner Zeit. Er hielt ihr mit seinen Liedern den Spiegel vor, in dem sie sich sehnsüchtig beschaute.

Aber die Melancholie vermochte, weil sie nur koloristisches Mittel, nicht beseelendes Erlebnis war, so wenig wie der äußere Naturstoff seinen Gedichten Gehalt zu geben. So reich sie an Einzelheiten äußerer Anschauung sind, innere Leere gähnt in ihnen. In der „Beruhigung" z. B. weiß der Dichter nur durch das anaphorische „Wo" etwa ein Dutzend romantisch-elegische Naturvorstellungen, wie dunkle Buchengänge von Vollmond durchschienen, Felsen, Turmruine, klagende Eule, trüber Erlenteich, Wind im dürren Rohr, aneinanderzureihen, um dann zu bekennen:

Da, da wandelt, von den Spielen
Angestaunter Torheit fern,
Unter ahnenden Gefühlen,
Schwermut, dein Vertrauter gern!

Da erfüllt ein stilles Sehnen
Nach des Grabes Ruh sein Herz!
Da ergießt in milden Tränen
Sich der Seele banger Schmerz!

Wenn dann der Schluß lautet:

Und sein Blick durchschaut die trübe
Zukunft ruhig bis ans Grab,
Und es ruft: Gott ist die Liebe!
Jeder Stern auf ihn herab!

so ergibt sich der religiöse Trost nicht organisch aus der vorgestellten Bilderreihe, sondern ist eine willkürlich aufgeklebte Redensart aus dem konventionellen Schatz der Sprache.

So bleiben alle inhaltlichen Elemente des Liedes, die Natur wie die Stimmung, bei Matthisson meist bloßer Stoff, und das künstlerische Gestaltungsvermögen wirkt nur im Kreise der äußeren Form. Form ist auch ihm nicht Herausarbeiten des individuellen Erlebnisses zum künstlerischen Gebilde, sondern malende Schilderung eines gewählten Stoffes durch die ein für allemal gegebenen Mittel einer dichterischen Gemeinsprache: Richtigkeit und Glätte, Fluß der Verse, Reinheit der Reime, Wohlklang der lautlichen Zusammensetzung. Schiller hat es als das Musikalische in Matthissons Lyrik gerühmt. Aber wie vergreift er sich hier gelegentlich in der Strophenwahl! Wenn bei Goethe die Strophe der Körper ist, worin sich die Seele auslebt, so ist sie für Matthisson das im Laden gekaufte Kleid, das er jedem Stoff willkürlich überwirft. So hüllt er eine sanfte,

friedliche Idylle in das sturmbewegte Flattergewand von daktylischen Versen in der „Alpenreise“:

Süß atmen die Blüten am stürzenden Bach,
Hoch lächelt vom Himmel manch friedliches Dach,
Umkreist von grünen Gehegen,
Dem Wandrer entgegen.

Die Lüfte wehn reiner, die Unterwelt flieht,
Die Pfade sind schattig, der Zytisus blüht;
Wie mild ergeußt sich die Frische
Der Balsamgebüsche!

Eine reine künstlerische Wirkung erzielt Matthisson darum nur in dem engen Gebiete, wo einen schwermütigen Stoff die melancholisch-weiche Melodie seiner Verse umsäuselt, wie in der von Beethoven vertonten Ode „Adelaide“, über die der wohlklingende Name hinhaucht wie sehnsüchtiger Flötenton über eine Frühlingsabendlandschaft:

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blütenzweige zittert,
Adelaide!

In der spiegelnden Flut, im Schnee der Alpen,
In des sinkenden Tages Goldgewölken,
Im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildnis,
Adelaide!

Mit Friedrich Matthisson wird Johann Gaudenz von Salis-Seewis (1762—1834) zu Unrecht in einem Atemzuge genannt. Er hat es freilich selber verschuldet: nachdem er, fünfundzwanzigjährig, Matthissons Gedichte 1787 kennen gelernt, war er mit ihm in Briefwechsel getreten und hatte 1790 in Lausanne persönliche Freundschaft geschlossen. Durch Matthisson ließ er 1793 seine erste Gedichtsammlung herausgeben. Zweimal, 1803 und 1808, ließ er seine Gedichte zusammen mit denen Matthissons erscheinen, und es gibt Stücke in dem Bestande des einen, die der andere gedichtet haben könnte, wie denn auch der eine den andern und der andere den einen in wetteifernder Freundschaft nachahmte. Und doch scheidet sich Salis in dem Kern seines menschlichen und dichterischen Wesens scharf von Matthissons Art. In ihm ist echter Gehalt, was bei Matthisson im wesentlichen Nachempfindung ist. In Wahrheit steht er Hölty näher als Matthisson, und über Hölty führte ihn der Weg zu Matthisson. Was ihn Hölty eint, ist die ursprüngliche Kenntnis des Landlebens und die Liebe zur wirklichen Natur, die ihm kein Wörlitzer Park ersetzen mußte.

Wie der Pfarrerssohn Hölty, ist er als Sohn eines hohen graubündnerischen Beamten auf dem Dorfe aufgewachsen, ohne selbst zu dem Bauernvolke zu gehören. So stand er der Natur, zu der dem Geschlechte Rousseaus auch der Bauer gehörte, zugleich nah und ferne. Er lebte als ihr Geschöpf in ihr und überschaute sie doch als

Gebildeter. In Kolmar, in der militärischen Erziehungsanstalt des blinden Fabeldichters Pfeffel, erhielt er seine Mittelschulbildung und die Vorbereitung zu dem militärischen Berufe, für den er nach der Überlieferung seiner Familie bestimmt war. Von 1779—1793 diente er in der Schweizergarde in Paris. Aus nächster Nähe schaute er die große Umwälzung mit an. Er war Zeuge der phosphoreszierenden Fäulnis des ancien régime und der Schrecknisse der Revolution, und blieb in beiden er selber: der selbstbewußte, reine, tüchtige Sohn seiner Graubündner Bergheimat. „Ich lebe mitten im Gewühle, ziemlich einsam," bekennt er einmal einem Freunde. „Das heißt, ich besuche oft Gesellschaften, aber bekümmere und verbinde mich mit und um sehr wenige." Den Verführungskünsten der Damen aus Welt und Halbwelt stellte er siegreich seine Philosophie entgegen. „Ich darf und kann mich fast keinem Weib offen zeigen; — an Philosophieren darf man gar nicht denken, man wird sonst gewöhnlich zuletzt zum Empfinder. Und gerade heraus, ich würde mich vor mir selbst schämen, wenn mein Herz meinen Geist betröge." Sogar ein Aufenthalt am Hofe im Jahre 1785 lockte ihn nicht aus sich selber heraus. Er sah eine Parforcejagd, einen Ball, ein Spiel, wo es um hohe Summen ging, „und fühlte Patriotismus". Er hatte es nicht nötig, zum Höfling zu werden, wie Matthisson, um sich Ansehen zu geben; denn er stammte ja aus ältestem Adel und war stolz auf seine Freiheit, wie nur je ein Bündner. Da ihm der Dienst zudem „ein Unding" war, so suchte er seinen innern Halt in Philosophie und Wissenschaft und vertiefte sich in die Schriften Rousseaus und Charles Bonnets, des Naturforschers und Aufklärungsphilosophen. Und vor allem erbaute er sich an der Vorstellung seiner bündnerischen Heimat. Es war kein erweichendes Heimweh, wie er denn im ganzen eine durchaus männliche Gestalt ist, sondern einfach das Hochgefühl, ein Bündner zu sein. Die starke Erinnerung an eine glückliche Jugend im Schoße der Berge. Das Bewußtsein, einen fernen Zufluchtsort zu haben mitten in dem leichtfertigen oder blutigen Getümmel von Paris. Ein Hauch Sehnsucht war dabei. Er genügte, um von seiner Seele das Gedicht abzulösen. Um 1780 entstanden seine ersten Lieder. Nach seiner Rückkehr in die Heimat im Jahre 1793 nahm er an den politischen Kämpfen Graubündens teil. Seine Überzeugung stellte ihn, entgegen der Überlieferung seiner Familie, in die Reihen der an Frankreich sich anlehnenden Volkspartei. Er mußte seine Selbsttreue mit Flucht und Verbannung bezahlen. Die Beruhigung der Parteileidenschaft der Schweizer durch die Verfassung der Mediationsakte (1803) führte auch ihn wieder in die Heimat zurück, der er später in wichtigen Ämtern diente.

Von all den gewaltigen Erschütterungen in der großen Welt, die zum Teil tief sein eigenes Leben verheerten, spürt man in seinen

Gedichten nichts. Denn wenn er auch 1794 einmal „die edeln Unterdrückten“ apostrophiert, so klingt das nicht persönlicher als der Tyrannenhaß eines Fritz Stolberg. Das Flämmchen seiner Dichtung vermochte nur in der ruhigen Luft der Idylle zu gedeihen. Das ist bei ihm eigentlich noch erstaunlicher als bei Matthisson, weil er nicht nur, wie dieser, wandernd durch das große Leben schlenderte, sondern tätigen Anteil an ihm nahm und sich von ihm tüchtig schütteln ließ. Aber der Sohn eines patriarchalischen Zeitalters vermochte, wie die meisten seiner Zeitgenossen, Klopstock und die Göttinger, und sein Landsmann Geßner voran, die Poesie in der politischen Bewegung der Zeit nicht zu sehen. Er mußte seine Stoffe aus einem Jenseits holen, sei es das Jenseits des Hier oder des Jetzt oder der Wirklichkeit überhaupt. Auch ihn machte die Wehmut des Verzichtens und Verzichtenmüssens zum Lyriker. Er dichtete Elegien: „Abendwehmut“, „Abendsehnsucht“. Er singt in Paris eine „Elegie an mein Vaterland“ und das „Lied eines Landmanns in der Fremde“:

Traute Heimat meiner Lieben,
Sinn' ich still an dich zurück,
Wird mir wohl, und dennoch trüben
Sehnsuchtstränen meinen Blick.

Er richtet eine Elegie „an die Ruhe“, „an die Erinnerung“, „an die Kinderzeit“; er begrüßt „mit leisen Harfentönen“ die Wehmut, „die der Tränen Geweihten Quell verschließt“. Er klagt:

Wer gibt uns unsern Kinderglauben
An eine treue Welt zurück?

Er richtet an das Schicksal einen „Letzten Wunsch“:

Wann, o Schicksal! wann wird endlich
Mir mein letzter Wunsch gewährt?
Nur ein Hüttchen, still und ländlich,
Nur ein kleiner eigner Herd.

Und er findet einfache und tiefe Worte für das Grab:

Das Grab ist tief und stille,
Und schauderhaft sein Rand;
Es deckt mit schwarzer Hülle
Ein unbekanntes Land.

Das Lied der Nachtigallen
Tönt nicht in seinen Schoß;
Der Freundschaft Rosen fallen
Nur auf des Hügels Moos.

In diesen wehmütigen Liedern steht er Matthisson nahe. Aber nur in der allgemeinen Stimmung, nicht in dem seelischen Gehalt und der künstlerischen Gestaltung der Stimmung. Er weiß, daß es nicht genügt, bloß Vorstellungen des Verfalls in der äußeren Wirklichkeit zusammenzustellen, wie Grab, Ruinen u. dgl., und sie in die Mondscheinbeleuchtung der Wehmut zu rücken, sondern daß die Wehmut aus dem Innern seelischen Erlebens hervorquellen muß. Er dichtet niemals bloße Naturgemälde wie Matthisson, sondern Lyrik; die Vergleichung seiner „Abendwehmut“ (1783) mit Matthissons Sehnsucht (1780 im „Deutschen Museum“ erschienen) mag dies zeigen.

Matthisson: Sehnsucht.

Über des Frühlings Blüten funkelt Hesper;
Leiser wandelt des Abends linder Odem

Durch des Hügels Blumen und durch der Haine
Dämmernde Wipfel!

Leuchtend vom Nachschein lichter Westgewölke,
Ruht im Tale des Sees kristallner Spiegel,
Lieblich kränzen flüsternde Pappeln seine
Grünenden Ufer.

Schmachtendes Sehnen nach des Tags Erwachen,
Dem kein sterbender Abendglanz wird folgen,
Trübt den Blick mir unter des jungen Frühlings
Duftenden Blüten.

Salis: Abendwehmut.

Über den Kiefern blinkte Hespers Lampe:
Sanft verglommen der Abendröte Gluten
Und die Zitterespen am stillen Weiher
Säuselten leise.

Geistige Bilder stiegen aus dem Zwielicht
Der Erinnerung; mich umschwebten trübe
Die Gestalten meiner entfernten Lieben
Und der gestorbnen.

Heilige Schatten! Ach, kein Erdenabend
Kann uns alle vereinen! seufzt' ich einsam.
Hesper war gesunken, des Weihers Espen
Säuselten Wehmut.

Außer der ersten Zeile, die Salis' Kenntnis von Matthissons Gedicht anzudeuten scheint, — „Hespers Lampe" findet sich zwar auch in Höltys „Elegie auf einen Stadtkirchhof" — und dem beliebten sapphischen Strophenmaße haben die beiden Gedichte nichts miteinander gemein. Matthisson begnügt sich mit dem äußeren Naturgemälde, dessen Anblick höchstens die heilige Sehnsucht nach dem ewigen Tage des Jenseits trübt; Salis hebt in der ersten Strophe aus der Abendlandschaft drei Momente hervor: Hesper über den Kiefern, Abendrot, Zitterespen am Weiher und schildert sie so zugleich schärfer — „Über den Kiefern" statt „Über des Frühlings Blüten" —, einheitlicher und anschaulicher als Matthisson. Dann wird ihm das Zwielicht in der Natur, ähnlich wie Goethen im Lied an den Mond, zum Sinnbild des seelischen Zwielichtes der Erinnerung, aus deren Gründen nun die Bilder emporsteigen. Dem trüben Gefühle, daß kein Erdenabend ihn mit den heiligen Schatten allen vereinigen kann, entspricht dann in der Natur der Untergang des Abendsterns, das Hereinbrechen der Nacht, und es ist sehr fein, daß erst jetzt, wo wir durch des Dichters Seele hindurchgewandelt sind, des Weihers Espen „Wehmut säuseln". Denn nun ist die menschliche Stimmung nicht, wie Matthisson es macht, unvermittelt von außen in die Natur hineingetragen, sondern sie scheint als ihr seelischer Inhalt aus ihr hervorzufließen. So ist Salis' Lied geformt, wo das von Matthisson im Stofflichen hangen bleibt.

Noch weiter entfernt sich Salis von Matthisson in jenen Gedich-

ten, die das Leben und Treiben des Landvolkes darstellen. Für Matthissson ist Natur das Jenseits der Menschenwelt. Für Salis wie Rousseau das Jenseits der Kultur. Matthissson, der Maler, schildert das Tote und Ruhende, höchstens das Sanftbewegte: Himmel, Berg, Wald, See, Flur und etwa noch (ganz konventionell) das Lied Philomeles. Salis aber erzählt vom Leben in der Natur. Wie er, statt ein breites Gemälde der ruhenden Abendlandschaft zu geben, sich lieber in das Fluten seiner Seele vertieft, so stellt er gern auch Bewegung in der äußeren Wirklichkeit dar und läßt sich von ihr die Wolken des Trübsinns von der Seele scheuchen. Von der Pflanzenwelt, dem Wesen der Tiere, dem Leben und Treiben der Bauern besitzt er eine Kenntnis, die man bei Matthissson vergeblich sucht, und er weiß all das so scharf-sinnlich und durchweg aus eigener Anschauung zu schildern, daß man erst an seinem Realismus so recht die völlig konventionelle Mache Matthissons erkennt. Wie bestimmt gesehen und geformt ist die folgende Situation („Herbstnacht"):

Der Mond, umwallt von Wolken, schwimmt
Im feuchten Blau der Luft;
Der Forstteich, matt versilbert, glimmt
Durch zarten Nebelduft;
Die Glut, vom Hirtenkreis' umwacht,
Verschwärzt, entflackernd, rings die Nacht;
Eintönig rollt vom Brunnenrohr
Der Wasserstrang, der sich verschlürft;
Und zarte, graue Schatten wirft
Schräghin das Kirchhofstor.

Könnte nicht, wie diese, so die folgenden Strophen die Droste geschrieben haben („Die Einsiedelei"):

Wo von Wachholdersträuchen
Den Kieselsteig hinan
Verworrne Ranken schleichen,
Da brech' ich mir die Bahn;
Durch des Gehaues Stumpen,
Wo wilde Erdbeern stehn,
Klimm' ich auf Felsenklumpen,
Das Land umher zu sehn.
Nichts unterbricht das Schweigen
Der Wildnis weit und breit,
Als wenn auf dürren Zweigen
Ein Grünspecht hackt und schreit,
Ein Rab' auf hoher Spitze
Bemooster Tannen krächzt,
Und in der Felsenritze
Ein Ringeltäubchen ächzt.

Wie realistisch und munter tritt das Arbeiten und Spielen, der Charakter und die Tracht des Landvolkes in seinen Gedichten vor uns hin! So ist in dem „Herbstlied", das die „Gedichte" glücklich eröffnet, das Ganze des Herbstes lebendig und ehrlich dargestellt:

Sieh! Wie hier die Dirne
Emsig Pflaum' und Birne
In ihr Körbchen legt!
Dort, mit leichten Schritten,
Jene goldne Quitten
In den Landhof trägt!
Flinke Träger springen,
Und die Mädchen singen,
Alles jubelt froh!
Bunte Bänder schweben,
Zwischen hohen Reben,
Auf dem Hut von Stroh!

Ohne Scheu vor Banalität und Hausbackenheit stellt er den Fischer und den Pflüger bei ihrer Arbeit draußen und bei ihrer Erholung im Kreise der Ihrigen dar. Denn er weiß, daß die Poesie nicht nur in der Kehle von Philomele flötet und aus Abendröten quillt, sondern auch auf der Dorfstraße liegt und in dem roten Gesicht einer Bauerndirne glänzt, wenn man sie nur zu sehen ver-

mag. Diesen Sinn für das Wirkliche teilt er mit Albrecht Haller ebenso wie mit den Göttingern, und wie diesen droht auch ihm die Gefahr, daß in dem bunten Vielerlei des äußeren Lebens die Stimmung erstickt.

Aber er kehrt durch die realistische Außenschilderung doch immer wieder zur Lyrik zurück. Er gibt Außenwelt, gespiegelt in seinem Gemüte, und nicht auf das Bild, sondern den Spiegel kommt es ihm an. Nicht der objektive Tatbestand der Dinge kümmert ihn, wie den Epiker, sondern er muß zuerst durch seine Seele hindurchgewandelt und ihm da zum Gefühlserlebnis geworden sein, bevor er ihn darstellt. So haucht die sehnende Erinnerung des heimatfernen Dichters über die an sich völlig gegenständliche Darstellung des ländlichen Treibens im „Herbstlied" den lyrischen Schmelz; in der „Einsiedelei", mit ihrer genauen Charakteristik von Landschaft, Pflanzen- und Tierwelt, wird die Beziehung des äußeren Gegenstandes zur Seele des Dichters in einer Paraphrase des Goetheschen „Selig, wer sich vor der Welt" offen ausgesprochen:

Wie sich das Herz erweitert
Im engen, dichten Wald!
Den öden Trübsinn heitert
Der traute Schatten bald.
Kein überlegner Späher
Erforscht hier meine Spur;
Hier bin ich frei und näher
Der Einfalt und Natur.

O blieb ich von den Ketten
Des Weltgewirres frei!
Könnt' ich zu dir mich retten,
Du traute Siedelei!
Froh, daß ich dem Gebrause
Des Menschenschwarms entwich,
Baut' ich hier eine Klause
Für Liebchen und für mich.

Da spricht sich der Kern von Salis' Naturgefühl schön und tief aus: es ist nicht die markloseWehmut Matthissons, der sich in der Welt unbefriedigt fühlt, und der ihr doch immer wieder höfisch nachläuft, sondern die starke Liebe zu der Idylle, in der der Dichter, dem „öden Trübsinn" entfliehend, sich selber findet im Arme der Geliebten.

Das aber macht ihn zum Lyriker. Sein Stoffbezirk ist nicht deswegen so klein, weil er *nur* in der Natur und auf dem Lande lebt — denn für den Epiker können diese Stoffe, wie etwa Jeremias Gotthelf zeigt, unendlich reich sein —, sondern deswegen, weil sein lyrisches Gemüt den Stoff nur als Produkt der Erinnerung oder der Sehnsucht erfassen kann. Nur als Situation, niemals als Geschehen. Die Bewegung, durch die sich seine Landschaftsbilder von den Naturgemälden Matthissons unterscheiden, lebt immer nur im einzelnen: die Ranken schleichen, der Grünspecht hackt, die Mädchen tanzen. Zur lebendigen Einheit aber schließen sich die einzelnen Elemente nicht in der Außenwelt, sondern im Gemüte des Dichters, seiner Erinnerung oder Sehnsucht, zusammen. Es ist Salis nicht gegeben, einen in sich geschlossenen Ablauf äußeren Geschehens darzustellen, also als Epiker zu erzählen. Wo er es versucht, wie in „Fontana", gibt er, statt Entwicklung, preisende Rückschau.

Dies ist die Linie, wo Johann Peter Hebel (1760—1826) sich von Salis scheidet. Er ist weniger Lyriker und mehr Epiker.

In dem idyllenhaften Charakter seiner Persönlichkeit und seiner Dichtung trifft er mit den Göttingern, mit Claudius, Matthisson und Salis zusammen. Was für Salis die graubündnerische Heimat, ist für ihn das badische Wiesental. Aber er ist noch tiefer mit dem Volke und der Natur verwachsen als Salis. In Basel während eines vorübergehenden Aufenthaltes seiner Eltern geboren, wächst er in seiner Heimat Hausen bei Schopfheim auf. Die notwendige Distanz zum Lande und zur Natur schuf bei ihm das Studium der Theologie. Aber er wurde nur Pfarrer im Nebenamt, im Hauptamt Lehrer, erst am Pädagogium in Lörrach, darauf am Gymnasium in Karlsruhe, dann Direktor der zum Lyzeum umgewandelten Schule und zuletzt Prälat oder Vorsteher der evangelischen Kirche in Baden. In Karlsruhe schrieb er 1801 den Hauptteil seiner „Allemannischen Gedichte", die dann 1803 im Druck erschienen (spätere Ausgaben brachten Zuwachs). Der Titel trägt den Zusatz: „Für Freunde ländlicher Natur und Sitten." Sie waren eine Schöpfung des Heimwehs, der rücksinnenden Liebe zu dem anmutigen Fleck Natur, wo er aufgewachsen; an ihm hing sein Herz und aus ihm strömte seine Stärke. Er stieg schließlich so hoch, als er nach des Landes Verhältnissen nur vermochte, und die großen Geschehnisse seiner Zeit wandelten an ihm vorüber und zum Teil durch ihn hindurch. Als die Franzosen 1796 den Rhein überschritten und sengend und plündernd das badische Ländchen durchzogen, sah er den Krieg der Völker aus nächster Nähe. Aber er erlebte ihn nur als Privatmensch. Er fühlte sich nur in seiner persönlichen Existenz durch ihn bedroht und bedrückt. Ihn bekümmerte nur die Zerstörung des Glückes der Bevölkerung, nicht die Schicksalsfrage der Völker. Er besaß auch kein Verständnis für die Bedeutung des preußischen Krieges gegen Napoleon 1806 und 1807 oder für den Aufstand der Tiroler 1809. Es gab für ihn nur Menschen — gute und böse, reiche und arme, zufriedene und unzufriedene —, aber keine Bürger. Das Verhältnis des einzelnen zu den ewigen Mächten des Lebens war ihm wichtiger als das zu den zeitlichen.

Er war ein durch und durch frommer Mensch. Aber seine Frömmigkeit hatte, wie die von Matthias Claudius, nichts Starr-Dogmatisches, sondern war die geniale Gabe eines ganzen und natürlichen Menschen. Er war zugleich aufgeklärt und wundergläubig, verständig und gemütvoll, weltmännisch und kindlich, fröhlich und ernst, frei und streng, denn er stand über dem Buchstaben und lebte im Geiste. Weil aber seine Frömmigkeit nicht auf Orthodoxie beruhte, sondern eine intuitive war, vertraute er mehr auf die Kräfte des Gemütes als auf die des Verstandes. Als ihn eine Freundin über die Vorsehung befragte, meinte er, seine Vorstellung davon

laufe hauptsächlich dahinaus, „daß wir nicht viel von der Sache wissen, und das Ende abwarten müssen, wie wenn wir zum erstenmal ein Haus bauen oder einen Schuhmacher ein paar Stiefel zuschneiden sähen", und es ist ihm nicht zweifelhaft, daß in einer so geheimnisvollen Sache das Herz eines frommen Weibes der Wahrheit durch Ahnen näher ist, als der Kopf eines Mannes durch die Spekulation. Der christliche Katechismus, den er als Prälat für die badische Kirchensynode in den letzten Jahren seines Lebens ausarbeitete, ist ein ebenso schlichtes wie tiefes Zeugnis seiner Frömmigkeit. „Gott," so heißt es da, „ist unsichtbar dem menschlichen Auge; aber das Gemüt ahnet und sucht ihn. Es kann sich nicht zufrieden geben, bis es seinen Gott gefunden hat. Die Vernunft erkennt ihn aus sich selbst und seinen Werken und Wirkungen. Die Heilige Schrift bestätigt diese Erkenntnis auf die erfreulichste und befriedigendste Weise." Gott verursacht die Veränderungen in der Natur und im Menschenleben so, „daß dadurch sein heiliger und guter Wille befördert und erreicht wird". Das Übel ist vorübergehend und verwandelt sich wieder in Wohltat und Segen. Der Mensch sündigt, wenn er gegen das göttliche Gesetz den Neigungen der Sinnlichkeit folgt. Gegen die Sünde gefeit ist aber kein Mensch, und es entspricht durchaus der natürlichen, nicht orthodox-dogmatischen Gesinnung Hebels, wenn er in einem seiner religiösen Aufsätze den Guten als einen Menschen definiert, der mehr Gutes als Böses getan habe. Denn für ihn gibt es in einem andern Leben keine absolute Seligkeit und keine ganz trostlose Hölle, so wie auf der Erde keine absolute Tugend und kein absolutes Laster. So ist bei ihm der christliche Glaube zur edeln Humanität geläutert; daß er nicht zur seichten Moralität oder phrasenhaften Allerweltsbildung wurde, hinderte die Naturhaftigkeit seines tiefen Gemütes.

Matthisson, der höfische Dichter, geht eifrig neuen Pflanzen nach und schmückt seine Briefe mit ihren lateinischen Namen. Hebel bedarf das nicht. Sein Naturssinn ist Gefühl, nicht Verstand und Gedächtnis. Wohl hatte er sich, schon für seinen Unterricht, mit wissenschaftlicher Botanik abzugeben; aber den Dichter störte sie eher. „Lassen Sie sich", schrieb er 1804 einem Freunde, „nicht zu tief in die Botanik ein. Sie tut's einem an, wie ein schönes Mädchen, und man hat keine Ruhe mehr. Sie fordert viel Zeit; der Genuß der Natur im Großen, der freie, frohe An- und Umblick in der Natur auf Ihren Spaziergängen ist für Sie verloren." Sein Naturgefühl ist nicht mehr sentimental wie das der Göttinger, sondern durchaus naiv, organisch. Er läßt sein Leben wachsen und sich ausbreiten, wie er Pflanzen und Tiere gedeihen sieht. Wohl ist ihm trübes Leid nicht erspart geblieben. Aber das Leid dient ihm zur Verklärung und Vertiefung seines Gemüts und steigert, indem es ihn in die Grenzen seines Ich zurückweist, sein kosmisches Gefühl. Er lernt sich

einfügen und einfühlen in den göttlichen Willen, der alles zum Besten werden läßt, und gewinnt Verständnis und Liebe für alle Geschöpfe. Denn jedes ist wichtig an seinem Ort, jedes vollbringt die ihm gestellte Aufgabe, in jedem steckt ein winziger Teil der großen göttlichen Weltordnung. Wie spricht er mit geradezu religiöser Ehrfurcht von dem Haferkeimlein und seinem Wachstum (im „Habermus"), von dem Käferlein, das von dem Nektar der Lilie trinkt und dafür den Blumenstaub vertragen muß („Der Käfer")! Aber er kann auch mit dem harten Zorn des Naturmenschen strafen, wo er das demutvolle Gefühl für die göttliche Ordnung durch sinnlichen Egoismus verletzt sieht: der wüste Ueli im „Statthalter von Schopfheim", weil er Fridli und seinen Leuten das wohlverdiente Geschenk vorenthält, muß auf die kläglichste Weise enden: er sieht im blutigen Traum sich als Schwein erstochen, gebrüht und geschabt werden, und am Morgen darauf trifft ihn der Schlag.

Die organische Naivität seines kosmischen Gefühles gibt Hebel aber nun auch jene überlegene und zugleich gütige Freiheit gegenüber den Dingen des Lebens, die das Wesen des Humors ausmacht. Denn indem ihm die demütige Einfügung in die weise Weltordnung religiöse Pflicht ist, der er sich willig unterzieht, verzehrt er seine geistige Kraft nicht im ohnmächtigen Kampf mit den Widerständen der Wirklichkeit, sondern bekommt ihren Überschuß frei, um aus der festen Burg seines weltfrommen Ich mit den Dingen zu spielen. Um seines Gemütes und seines Witzes willen, den beiden Quellen des Humors, hat er Jean Paul über alles geliebt. Sein Humor ist dem Jean Pauls verwandt, aber mehr in seinen Briefen (wo er, besonders in denen an die Straßburger Familie Haufe, oft barock-groteske Arabesken schlingt), als in seinen poetischen Werken. Wenn bei Jean Paul der Witz sich oft auf Kosten des Gemütes ausbreitet, ist Hebels Humor mehr gemütvoll als witziggeistreich. Jean Pauls humoristische Einfälle sind Blumenranken, die auf überschlanken Stengeln, scheinbar ohne in der Erde zu wurzeln, in der bewegten Luft des Geistes übermütig schwanken und flattern; die von Hebel wiegen sich nur anmutig, denn sie erheben sich nur wenig über dem Erdboden, in dem ihre Wurzeln stecken, und sie sind mit ihren Stengeln an feste Pfähle gebunden. Er spielt mit den Dingen, aber durch das Spiel schimmert immer die Ehrfurcht durch, die er vor dem ungeheuren Ernst des Lebens und seinem Schöpfer fühlt.

Am lautesten zeugt für dieses vom Humor umspielte fromme Weltgefühl die Allbeseelung in Hebels Dichtersprache. In ihr ist das Faustwort von den Brüdern im stillen Busch, in Luft und Wasser in einer neuen Art verwirklicht. Er steht dem bohrenden philosophischen Interesse seiner Zeit sehr ferne und hat das Studium Kants als unfruchtbar rasch aufgegeben. Aber sein naives Sicheingewach-

senfühlen in das Ganze des Naturorganismus führte ihn an dasselbe Ziel, das Schelling damals auf dem Wege der philosophischen Spekulation erreichte, und stellte ihn Goethe nahe, der darum sein Lob 1805 in einer Anzeige in der Jenaischen Literaturzeitung mit weithinhallender Stimme verkündete. Und eben, weil sein Pantheismus wie der Goethes nicht eine philosophische Formel ist, sondern Gefühl und Erlebnis, so fehlt seinen Vermenschlichungen alles Forcierte, Verstandesmäßig-Kühle und Stelzbeinige. Sogar der Ausdruck Personifikation würde hier zu gelehrt und theoretisch klingen, wo wir uns soviel gemütlichem Leben gegenüber sehen.

Für Hebel ist alles beseelt und in den Kreis des ländlichen Lebens einbezogen — er habe das Universum auf die naivste, anmutigste Weise verbauert, sagt Goethe sehr glücklich —: die kosmischen Erscheinungen, Zeit und Raum, Landschaft, Pflanzen und Tiere.

Wie ist in dem „Winter" die alte Märchenvorstellung von der Frau Holle, die ihre Betten schüttelt, aufs glücklichste neu gewendet:

Isch echt do obe Bauwele fail? Es schneit doch au, es isch e Gruus;
Si schütten aim e redli Tail Un 's hangt no mengge Wage voll
In d'Gärten aben un ufs Huus; Am Himmel obe, merk i woll.

Der Mann, der von weither kommt, hat von der Baumwolle gekauft, trägt sie auf Achsel und Hut, die Zaunstecken alle tragen Käpplein und meinen, sie seien große Herren.

Der „Sommerabend" beginnt:

O, lueg doch, wie isch d' Sunn so müed,
Lueg, wie si d' Haimet abezieht!
O lueg, wie Strahl um Strahl verglimmt,
Un wie si 's Fazenetli [Nastüchlein] nimmt,
E Wülkli, blau mit rot vermüscht,
Un wie si an der Stirne wüscht!

Und dann wird das Bild der von der Tagesarbeit müden Bäuerin im einzelnen weitergeführt: überall hat die Sonne auf ihrem weiten Wege Licht und Wärme gespendet und Segen ausgeteilt. Sie hat die Blümlein ausstaffiert und mit lieblichen Farben geschmückt, den Bienlein zu trinken gegeben und den Käferlein. Sie hat die Knospen gesprengt und die Samenkörner aus dem Boden geholt und die Vögel gefüttert und den Kirschen rote Bäcklein gegeben und auf der Bleiche gearbeitet und das Gras, das am Morgen geschnitten wurde, den Tag über zu Heu gedörrt.

Der Mann im Mond trägt eine kurze Bauernjacke („e Tschööbli"). Er war einst ein Bauer, hieß Dieterli und war ein Nichtsnutz. Aber einmal, wie er am Sonntag im Wald junge Buchen zu Bohnenstecken fällt, wird er aufgehoben und in den Mond versetzt; da muß er nun „Wellen" (Reisigbündel) machen.

Der Morgenstern ist der junge reiche Bauernsohn, der einem Dirnlein nachstreift:

Woher so früeih, wo ane scho, Mit dynen Auge chloor [klar] un
Heer Morgestern, enandernoo blau
In dyner glitzrige Himmelstracht, Un suufer gwäschen im Morgetau?
In dyner guldige Locke Pracht,

Vor allem aber geht Hebel das Herz auf, wenn er Bilder des Wachsens und Keimens malt. Es ist zugleich die Freude des Bauern, der seine Saat der Erde anvertraut hat, und das in der Phantasie genossene Vatergefühl des Ehelosen, was diese liebevollen Schilderungen geschaffen hat. Das Keimlein, das im Erdboden liegt, dünkt ihm so heilig und wichtig, wie das Kindlein im Schoß der Mutter, und dieselbe Liebe, mit der die Mutter ihr Kind betreut, strömt warm und zärtlich aus des Dichters Worten im „Habermus“: das Keimlein im Samenkorn tut zuerst lange kein Schnäuflein. Es schläft und sagt kein Wort und ißt und trinkt nicht, bis es im lockern Boden liegt. Da wacht es auf und streckt seine Gliedlein und saugt am saftigen Körnchen

Wie ne Muetterchind; 's isch alles, aß es nit briegget [weint].

Die Einkehr des Käfers in der Lilie ist der Besuch in einem Wirtshause. Ein schöner Engel sitzt in der Blüte und wirtet mit Blumensaft. Und nun wickelt sich das Gespräch ab, genau wie unter Menschen:

Der Engel sait: „Was wär der lieb?“ —
„Ne Schöppli Alte hätt i gern!“
Der Engel sait: „Sell cha nit sii,
Si henn en alle trunke fern [im letzten Jahr].“

In der langen Idylle „Die Wiese“, die die allemannischen Gedichte eröffnet, hat Hebel so die ganze Topographie des Wiesentals samt der Schilderung seiner Bewohner gegeben. Sie erinnert an „Mahomets Gesang“, an den sie am Anfang fast wörtlich anklingt. Aber das Symbolisch-Ideenhafte tritt ganz zurück hinter der kleinmalerischen Charakteristik von Land und Leuten. Die Wiese, das Flüßchen des Heimattales, des Feldbergs liebliche Tochter, ist eine anmutige und frische Bauerndirne mit samtrotem Brusttuch, weißen Strümpfen und Schnallenschuhen, und ihr Lebenslauf von der Wiege bis zur Hochzeit mit dem jungen Rhein ist mit derselben behaglichen Schalkhaftigkeit und der nämlichen Lebensweisheit geschildert, wie sie Mörike im „Alten Turmhahn“ entfaltet, und in beiden Idyllen verknüpft der Lebensgang des einzelnen, hier des Flüßchens, dort des Turmhahns, die verschiedensten Bilder ländlichen Treibens. Immer aufs neue muß man sich über die Selbstverständlichkeit wundern, mit der diese Bauernmythologie wirkt. So gründlich das Gleichnis durchgeführt ist, das alte omne simile claudicat gilt von Hebels Wiese nicht. Wir stoßen uns keinen Augenblick daran, daß das Flüßchen, aus dem die Bachstelzchen trinken und das die Wiesen wässert, seinen Glauben wechselt und lutherisch wird und Zöpfe trägt

und Schuhe mit silbernen Schnallen. In Hebels Welt waltet einfach das natürliche Gemüt und ordnet sie zur klaren Schönheit, und wo der kritische Verstand mäkelnd sich heranschleicht und Totes und Lebendes nach Kategorien trennen will, da setzt es ihm den Stuhl vor die Türe. Darum wirken aber auch seine Schilderungen ganz anders lebendig, als die besten von Voß oder Salis. Bei diesen ist die Natur zu oft nur reinlich und genau mit Sinnen und Verstand erfaßt. Hebel lebt in ihr. Er beschreibt niemals aus Freude an der malerischen Außenseite der Wirklichkeit, sondern nur aus innigem Anteil an dem Wachstum in ihren Tiefen. Er gibt der Natur nicht nur seine Augen, sondern auch sein Herz.

Salis ist, auch wo er das Äußere ländlichen Lebens schildert, in der lyrischen Situation stecken geblieben. Seine Bilder machen gelegentlich, was ihre äußerlich-stofflichen Elemente betrifft, den Eindruck, als habe der Dichter eine Anzahl von Motiven aus dem Volks- oder Naturleben aufgegriffen und zusammengesetzt. Ihre Einheit finden sie ja erst in der fühlenden Seele des Dichters. In Hebels Gedichten aber ist auch die Außenwelt jeweils eine in sich geschlossene Einheit, ein lebendiger Organismus. Daher sind seine Naturbilder stets episch-bewegt, wie die Bilder aus dem Menschenleben. Ein innerer Blutlauf kreist durch sie. Sonne, Mond und Sterne, Pflanzen, Tiere, Flüsse und Menschen handeln und erleben Schicksale mit Verwicklung, Spannung und Lösung. Hebel hat den Schritt von dem reinen Lyriker zum gemütvollen Erzähler getan, der in dem „Statthalter von Schopfheim“ sein Bestes in Versen gibt und in dem „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes“ in Prosa.

In den Gedichten von Matthisson und Salis spricht nur der Dichter; Hebel aber läßt, wie Theokrit und Voß, die er als seine Meister ehrte, mit Vorliebe seine Gestalten sich selber aussprechen; er redet sie an oder sie unterhalten sich miteinander. Und so liebt er es auch, Erzählungen andern in den Mund zu legen und durch die gemütliche Anteilnahme, mit der die Zuhörer den Verlauf des Geschehens begleiten, dessen Gefühlsgehalt zu steigern. Besonders gern versammelt er die Familie um den Großvater oder die Mutter oder sonst eine ältere erfahrene Person und läßt diese erzählen, so in dem „Karfunkel“, dem „Habermus“ und dem „Statthalter von Schopfheim“. Im „Statthalter“ drängt sich ein Häuflein Menschen in der trauten Stube bei geschlossenen Läden um den Erzähler und einen Krug mit Wein zusammen, indes draußen ein Gewitter seinen majestätischen Lauf nimmt, und es ist sehr kunstvoll, wie die wachsende Spannung die Aufmerksamkeit der Leute mehr und mehr von dem Gewitter ablenkt, wie gegen den Schluß mit abnehmender Spannung die hörbaren und sichtbaren Zeichen des Gewitters allmählich wieder in das Bewußtsein des Erzählers und der Zuhörer

eintreten und wie dann der Blitzschlag und die daraus entstehende Feuersbrunst das ganze Volk zu gemeinsamer Rettungstat aus den Häusern treibt.

Die gemütvolle Naturhaftigkeit, die in Hebel lebte, konnte sich nur in seinem heimischen alemannischen Dialekt aussprechen. Er folgte darin wiederum Theokrit und Voß, von denen er auch den Hexameter übernahm. Ihm selber war die angeborene und anerzogene Sprache nicht nur ein konventionelles Mittel zur Verständigung, sondern Ausdruck ureigensten Wesens. Einem deutschen Freunde in Straßburg, der mit dem Gedanken umging, seine Kinder früh ins Französische einzuführen, riet er, sie im häuslichen heimischen Dialekt sprechen zu lassen. „Mit dem Sprechen empfangen wir in der zarten Kindheit die erste Anregung und Richtung der menschlichen Gefühle in uns, und das erste verständige Anschauen der Dinge außer uns, was den Charakter des Menschen auf immer bestimmen hilft, und es ist nicht gleichgültig, in welcher Sprache es geschieht. Der Charakter jedes Volkes, wie gediegen und körnig, oder wie abgeschliffen er sein mag, und sein Geist, wie ruhig oder wie windig er sei, drückt sich lebendig in seiner Sprache aus, die sich nach ihm gebildet hat, und teilt sich unfehlbar in ihr mit." In der Tat, das Breite und Bedächtige, das Derbe und dann wieder kindlich Zarte, die ganze Gemütlichkeit des allemannischen Stammes konnte sich nur in seiner naturgewachsenen Sprache darstellen. Nur sie bot Hebel mit ihrem unendlichen Reichtum an nuancierenden Bezeichnungen die Möglichkeit, in alle feinsten Verästelungen im Fühlen und Denken des Volkes einzudringen; nur in ihr klingt der derbe Fluch nicht grob und das Zarte wie die Diminutivendung nicht kleinlich; denn wir empfinden beides als Natur. Keine Frage, Hebel hat mit dem Dialekt seinen Gedichten die Wirkung eingeengt, und man mag dies bedauern; aber er hat sie damit zugleich vertieft. Vielleicht vermag, wem das Allemannische oder ein verwandter oberdeutscher Dialekt nicht Muttersprache ist, überhaupt nicht in die Seele dieser Gedichte einzudringen; aber diese Schranke ist letzten Endes nicht vom Dichter willkürlich errichtet worden, sondern von der Natur selber, die, wo sie sich uns ganz offenbaren will, von uns nicht Verstandeskraft und die Kenntnis eines Volapük der Konvention fordert, sondern die Kraft, fühlend zu erleben.

Zweites Buch.

Goethe.

Erstes Kapitel.

Die Persönlichkeit.

Als Greis hat Goethe, sich an die jungen Dichter seiner Zeit wendend, sich den Befreier der Deutschen genannt: an ihm seien sie gewahr geworden, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er immer nur sein Individuum zutage fördern werde.

In dem Märchen „Der neue Paris" mag man ein Sinnbild sehen für die befreiende Belebung von Denken und Kunstschaffen durch Goethe.

In der Nacht vor dem Pfingstsonntag, wie der Knabe im Traum seine neuen Sommerkleider vor dem Spiegel anziehen will, erscheint ihm Merkur und überreicht ihm drei prachtvolle Äpfel, einen roten, einen gelben und einen grünen, mit dem Auftrag, sie den drei schönsten jungen Leuten der Stadt zu geben; diese werden sodann Gattinnen finden, wie sie sie nur wünschen mögen. Wie er die Äpfel gegen das Licht hält, verwandeln sie sich in schöne Frauenzimmerchen und entgleiten ihm. Auf einmal sieht er auf seinen Fingern ein allerliebstes Mädchen tanzen. Wie er sie haschen will, schlägt sie ihn auf den Kopf und er erwacht.

Am Nachmittag des Pfingstsonntags führt ihn ein Spaziergang zur „schlimmen Mauer", einer verrufenen Stelle des Zwingers. Er sieht ein kunstvoll verziertes Türchen, es öffnet sich, und ein Greis heißt ihn eintreten. Er kommt in einen dichtbeschatteten Rokokogarten mit kunstvoll angelegten Muschel- und Korallennischen, Wasserbecken und Vogelhäusern. Überall, wo er vorbeigeht, rufen ihm die Stare zu, die einen „Paris", die andern „Narziß". Der Garten bildet einen kreisförmigen Gang, und die Mitte ist durch ein goldenes Gitter abgeschlossen. Der Knabe möchte das Gitter näher besehen. Der Alte erlaubt es, doch muß jener Hut und Degen zurücklassen und darf nicht von der Seite des Führers weichen. Nun nähern sie sich dem Gitter. Es besteht aus lauter Spießen und Partisanen. Hinter ihm fließt ein Wasser in Marmoreinfassung, und hinter dem Wasser ist ein zweites gleiches Gitter. Der Knabe

wünscht in den innern Kreis einzudringen. Dazu muß er seine Kleidung an ein orientalisches Gewand tauschen, und nachdem ihm der Greis nochmals eingeschärft, das Vertrauen nicht zu mißbrauchen, senken sich die Spieße und bilden die herrlichste Brücke über dem Kanal. Sie schreiten hinüber und kommen in einen prächtigen Garten mit einem Labyrinth verschlungener Beete. In der Mitte steht, von einem Kreis von Zypressen umschlossen, eine Säulenhalle. Musik ertönt. Ein Mädchen tritt aus der offenen Pforte, vollkommen jenem gleichend, das dem Knaben im Traum auf der Hand tanzte. Sie führt ihn in den Mittelsaal. Da sitzen drei weitere Frauenzimmer, die eine rot, die andere gelb, die dritte grün, und spielen auf verschiedenen Instrumenten. Er setzt sich mit seiner Begleiterin — sie heißt Alerte — zu ihnen und hört zu. Auch sie beginnt Musik zu machen. Er tanzt mit ihr. Darauf spielen sie auf der goldenen Brücke mit Soldaten und führen die Schlacht zwischen den Griechen und Amazonen auf. Mit polierten Achatkügelchen bombardiert jedes das feindliche Heer. Es darf aber nur so stark geworfen werden, daß die Figuren gerade umfallen. Nun vergißt sich der Knabe in der Hitze des Gefechtes, wirft stärker, und ein paar Amazonen springen in Stücke. Augenblicklich setzen sie sich selber wieder zusammen, werden lebendig und sprengen davon. Das Mädchen fängt an zu weinen. Ihn jedoch reizt ihr Schmerz; er wirft die Kugeln immer heftiger. Auf einmal, wie er die Amazonenkönigin in Stücke wirft, gibt ihm das Mädchen eine Ohrfeige. Zur Strafe küßt er sie. Sie schreit auf. Jetzt setzt sich die Gitterbrücke in Bewegung. Die Partisanen erheben sich und schleudern das Mädchen auf die eine, den Knaben auf die andere Seite des Kanales. Wie er aus der Betäubung erwacht, regt sich sein Zorn aufs neue. Er nimmt die Spielsoldaten, schleudert sie an einen Baum und freut sich, wie sie zerbrechen, wieder zusammenwachsen und lebendig fortsprengen. Auf einmal aber sprühen zischende Wasser von allen Seiten hervor, peitschen und durchnässen ihn. Er reißt sein Gewand ab, das ihm die Spieße zerfetzt haben, und läßt mit angenehmer Empfindung das Strahlenbad auf sich regnen. Jetzt schnappen die Wasser ab. Der Greis tritt hervor und droht, ihn mit einem Lederriemen zu strafen. Aber trotzig ruft der Knabe: Er solle sich hüten. Er sei ein Liebling der Götter, und von ihm hänge es ab, ob die drei Frauenzimmer in der Halle würdige Männer bekämen oder ob sie in ihrem Kloster ihr Leben vertrauern müßten. Zum Lohn verlangt er jenes kleine Mädchen, mit dem er gespielt. Nun beugt sich der Alte vor ihm. Dann führt er den Knaben in jenen Saal zurück, gibt ihm seine eigenen Kleider wieder, geleitet ihn zum Pförtchen und weist ihn an, sich den Ort wohl zu merken. Allein jedesmal, wenn der Knabe später in die Gegend kommt, ist der Ort verändert, und das Pförtchen findet er nicht mehr.

Wie durch gemalte Scheiben sieht man durch dieses Märchen

in Goethes Persönlichkeit und geschichtliche Mission. Der Garten ist die Rokokokultur: vom Leben abgeschlossen, die Natur in geometrische Figuren verkünstelt, Spiel. Und Spiel wird darin getrieben: das orientalische Gewand versetzt den Knaben in die alte Heimat des Märchens, wie es die Schriftsteller des Rokoko von Perrault bis Wieland ihren Zeitgenossen auf zierlichen Schüsseln auftischen. Die drei Frauen spielen, und die Kinder spielen.

Aber dieser spielenden Lustbarkeit im umzirkelten Garten fehlt es an Tiefe, Kraft, Wahrheit. Von schlagender Sinnbildlichkeit ist die Situation der spielenden Kinder auf der Brücke: aus dem, was Waffe sein soll im Lebenskampfe, ist ein goldener Spielplatz geworden, der das lebendig Fließende, die Natur, bedeckt.

Goethe war es, der die Natur von der goldenen Decke befreite. Alerte, die jetzt an die Rokokowelt gebundene, ewigbewegliche Phantasie, schärft ihm ein, auf die Soldaten nicht zu kräftig zu werfen. Echte Leidenschaft hat keine Stätte in dem zierlichen Rokoko. Wie Goethe später als Stürmer und Dränger gegen die „abgeschmackten, gezierten, hagern, blassen Püppchens" in Wielands „Alceste" gewettert hat, so empört sich im „Neuen Paris" des Knaben Urgefühl gegen das zahme Spiel. Er wirft stärker, zerbricht die toten Scheinwesen der Rokokokunst und erlöst die Natur: die Figuren stehen auf und sprengen aus eigener Kraft davon. Der goldene Spielboden aber hebt sich und der fließende Strom des Lebens wird wieder sichtbar.

Den Knaben Goethe aber kräftigt die Erfahrung und rückt ihn der Natur noch näher. Die Speere zerreißen sein orientalisches Spielgewand und der Strahlenregen der Wirklichkeit umsprüht und erfrischt ihn. Das Bad ist ihm nur so lange unangenehm, als er das fremde Maskenkostüm trägt. Wie er es abwirft und sich nackt dem Sprühregen aussetzt, findet er ihn „sehr angenehm". Wer denkt da nicht an den Wanderer, der in wonnigem Kraftgefühl sich durch Regen und Sturm durchkämpft:

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.

Oder an das Gedicht in dem Brief an Merck vom 5. Dezember 1774:

O daß die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle!
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle!
Ich zittre nur, ich stottre nur,
Ich kann es doch nicht lassen;
Ich fühl', ich kenne dich, Natur,
Und so muß ich dich fassen.

Wenn ich bedenk', wie manches Jahr
Sich schon mein Sinn erschließet,
Wie er, wo dürre Heide war,
Nun Freudenquell genießet;
Da ahnd' ich ganz, Natur, nach dir,
Dich frei und lieb zu fühlen,
Ein lustger Springquell, wirst du mir
Aus tausend Röhren spielen,
Wirst alle meine Kräfte mir
In meinem Sinn erheitern,
Und dieses enge Dasein hier
Zur Ewigkeit erweitern.

In dem Märchen nennt sich der Knabe, den Geniegedanken aufnehmend, einen Liebling der Götter, und der Greis glaubt ihm. Denn jener gibt ihm den untrüglichen Beweis. Er besitzt die drei Äpfel, durch die er den drei Frauenzimmern Männer verschaffen und bewirken kann, daß ihnen das Leben nicht in tändelndem Spiel und klösterlich-unfruchtbarer Abgeschiedenheit vergeht. Der Knabe selber begehrt jenes Mädchen für sich, und er wird es aus dem beschatteten Rokokogarten ins freie Leben hinausführen, wie Goethe als Dichter die Phantasie erlöst hat. Wie dieses Leben außerhalb des Gartens ist, zeigt der Schluß des Märchens. So oft der Knabe an die „schlimme Mauer" kommt, findet er die Gegend verändert: Goethe hat als Dichter und Naturforscher immer wieder die ewige Umwandlung alles Lebendigen, das „Stirb und Werde" betont. Die Rokokowelt aber bleibt ihm fortan verschlossen; der Knabe findet das Pförtchen nicht mehr. Goethes Dichtung ist Wahrheit, nicht Spiel.

Welches sind die seelischen Bedingungen seiner Persönlichkeit, die Goethe dazu bestimmten, der „Befreier" des Lebens in der Dichtung zu werden?

Die Natur der schöpferischen Begabung und die Art ihres Schaffens sind in ihren letzten Tiefen in die Nebel des Geheimnisses gehüllt, und es ist unmöglich, unser Wissen darum zur Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten zu steigern; denn das Wesen des Geistes ist die Freiheit, und der Möglichkeiten seines Wirkens sind unendlich viele. Wie einfach sind dagegen die Bedingungen des physischen Geschehens! Der Physiker, der einen Stein fallen läßt, weiß, daß er unter den gleichen Bedingungen auch ein zweites, drittes, beliebig viele Male so fallen muß; der Betrachter des geistigen Lebens aber hat auf diese Gewißheit zu verzichten und sich damit zu begnügen, bis zu einer gewissen Tiefe und Wahrscheinlichkeit das Sein zu erforschen. Wir müssen uns also bescheiden mit der Kenntnis der gröbsten Merkmale des seelischen Baus einer Persönlichkeit, dem Sichtbarwerden ihres Erlebens und ihren Grundideen, und uns stets bewußt sein: es sind Annäherungswerte, was wir feststellen. Und vor allem: Goethes Seele ist nicht eine Zusammensetzung von sinnlichen und geistigen Kräften, sie wirkt als Ungeteiltes, Lebendiges, ganz in jedem Atemzuge und jedem Blick. Ihm vor allem, und intensiver, umfassender als jedem Zeitgenossen, war jene geniale Intuition eigen, die Herder als das Organ der Erkenntnis bezeichnet. Wo die Wissenschaft zerlegt und zerlegen muß, mag sie es tun unter der Voraussetzung, daß sie den lebendigen Fluß zerschneidet und staut (und ihn damit aufhebt), und daß sie Wege zur Wahrheitserkenntnis, nicht die Wahrheitserkenntnis selber in ihren Kategorien schafft. Vielleicht, daß es, wenn in dem Darsteller selber das Ganze und Lebendige des Geistes wirkt, nicht nur der

kritische Verstand, ihm dann gelingt, die Werke des Künstlers nach Gehalt und Form in einen organischen, d. h. geistig lebendigen Zusammenhang mit seiner Persönlichkeit zu bringen. Dem sinnvollen Betrachter mag sich dann nachträglich vielleicht eine gewisse notwendige Beziehung zwischen Dichter und Werk ergeben.

In „Dichtung und Wahrheit" erzählt Goethe, wie er als Kind immer mit Entsetzen vor den an den vollgepfropften und unreinlichen Marktplatz stoßenden engen und häßlichen Fleischbänken geflohen sei. Von dem Greise berichtet der weimarische Kanzler Müller: als einst Goethes Schwiegertochter Ottilie von Pogwisch vom Pferde stürzte, sich das ganze Gesicht zerschellte, das Knie verletzte und eine Muskel verrenkte, scheute sich Goethe, der sie zärtlich liebte, vierzehn Tage lang, sie zu besuchen. „Ich werde," erklärte er, „solche häßlichen Eindrücke nicht wieder los, sie verderben mir für immer die Erinnerung. Ich bin hinsichtlich meines sinnlichen Auffassungsvermögens so seltsam geartet, daß ich alle Umrisse und Formen aufs schärfste und bestimmteste in der Erinnerung behalte, dabei aber durch Mißgestaltungen und Mängel mich aufs lebhafteste affiziert finde. Der schönste kostbarste Kupferstich, wenn er einen Flecken oder Bruch bekommt, ist mir sofort unleidlich. Wie könnte ich mich aber über diese oft freilich peinliche Eigentümlichkeit ärgern, da sie mit andern erfreulichen Eigenschaften meiner Natur innigst zusammenhängt? Denn ohne jenes scharfe Auffassungs- und Eindrucksvermögen könnte ich ja auch nicht meine Gestalten so lebendig und scharf individualisiert hervorbringen."

Zahlreiche Zeugnisse von Goethes Bekannten bestätigen dieses Bekenntnis. Sie deuten alle auf eine außergewöhnlich empfindliche Struktur der Sinnesorgane und Nerven hin. Vor allem des Auges. „Das Auge," erklärt Goethe, „war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte." Die Augenbegabung nährte in ihm jahrzehntelang den Wahn, zum bildenden Künstler geboren zu sein. „Ich hatte von Kindheit auf zwischen Malern gelebt und mich gewöhnt, die Gegenstände wie sie in bezug auf die Kunst anzusehen." Als ihn die schmerzvolle Erfahrung mit den Vettern und Freunden des Frankfurter Gretchens in die Einsamkeit der Natur trieb, äußerte sich der angeborene Kunsttrieb in zeichnerischer Nachbildung: „Wo ich hinsah, erblickte ich ein Bild, und was mir auffiel, was mich erfreute, wollte ich festhalten, und ich fing an, auf die ungeschickteste Weise nach der Natur zu zeichnen."

Die Augenbegabung befähigte ihn zur wissenschaftlichen Beobachtung der Wirklichkeit. Dem Blick des Malers gesellte sich der des Naturforschers bei. „Aufmerksamkeit ist das Leben," ist ein Wahlspruch des Oheims in den „Wanderjahren". Er könnte auch über Goethes Leben geschrieben werden. Eine von früh auf geübte, ruhige und klare Anschauung der Wirklichkeit füllte sein Bewußtsein mit

reinen und scharfen Bildern der Gegenstände und bewahrte ihn vor Verschwommenheit, wissentlicher Entstellung und der Sucht, in die Dinge Inhalte und Gestalten hineinzusehen, die nicht darin waren. Das war eine der ersten und verblüffendsten Entdeckungen, die Schiller an Goethe machte: „Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu geraten, in den sowohl die Spekulation als die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verirrt." Man wird auch in den ausschweifendsten Schöpfungen von Goethes Phantasie niemals jene „poetischen Lizenzen" finden, durch die Dilettanten und mittelmäßige Dichter ihr Künstlertum beweisen zu müssen glauben.

Denn eins mit der Sinnesbeobachtung arbeitete, prüfend, vergleichend, ordnend, ein unvergleichlich scharfer und unbestechlicher Verstand, wie es in dem Gedicht „Vermächtnis" heißt:

Den Sinnen hast du dann zu trauen,
Kein Falsches lassen sie dich schauen,
Wenn dein Verstand dich wach erhält.
Mit frischem Blick bemerke freudig
Und wandle sicher wie geschmeidig
Durch Auen reichbegabter Welt.

Goethes Verstand, im engsten Bunde mit der Sinnesbeobachtung, trägt nicht fremde Werte in die Dinge hinein. Er hat niemals, wie Albrecht Haller oder Brockes, das Bedürfnis, die Natur zu rationalisieren, in die Gegenstände sinnvolle Gesetze hineinzudeuten und die bescheidene Erkenntnis des Menschen zu der zwecksetzenden Absicht der Gottheit emporzuschrauben. Wie er die Dinge nach Gestalt und Bedeutung darstellt, stets haben wir das sichere Bewußtsein: so *sind* sie. Mit der Naturbetrachtung Hallers hat Goethe sich in den Versen auseinandergesetzt:

„Ins Innre der Natur —"
O du Philister! —
„Dringt kein erschaffner Geist."
Mich und Geschwister
Mögt ihr an solches Wort
Nur nicht erinnern!
Wir denken: Ort für Ort
Sind wir im Innern.
„Glückselig, wem sie nur
Die äußre Schale weist!"
Das hör' ich sechzig Jahre wiederholen
Und fluche drauf, aber verstohlen;
Sage mir tausend tausend Jahre:
Alles gibt sie reichlich und gern;
Natur hat weder Kern
Noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male;
Dich prüfe du nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale seist!

„Dem Physiker" ist der kräftige Spruch gewidmet. Goethe deutet an: der Physiologe Haller hat nur die physische Seite der Wirklichkeit begriffen, er ist an die Natur von außen herangetreten. Und nicht nur Haller, die gesamte Naturbetrachtung der Aufklärung. Für all ihre Forscher, Philosophen und Dichter nach Leibniz ist die Natur ein Apothekerschrank, worin die Dinge, jedes in seiner Schublade, vernünftig geordnet und zu Nutz und Frommen des Menschen aufbewahrt sind. Goethes Naturverhältnis aber ist ein irrationales, oder richtiger: superrationales. Er lebt in und mit den Dingen. Zur gleichen Zeit, wie sein Blick auf ihrem Äußeren ruht, erfaßt sein

Geist ihr Inneres. Er durchdringt sie und läßt sich von ihnen durchdringen. Sein Verhältnis zur Welt ist nicht nur beobachtend und denkend, es ist zugleich auch fühlend.

Seine Empfindlichkeit für Sinneseindrücke ist nur darum so fein und oft schmerzhaft, weil ihr das beweglichste und stärkste Gefühl parallel ging. Die Psychologie des 18. Jahrhunderts scheidet nicht zwischen Empfindung und Gefühl. Wer kann in Goethes Seele die Grenzlinie ziehen? So sehr lebt bei ihm das Innere im Äußern und das Äußere im Innern. Ein häßlicher Anblick erregt ihn so, daß er ihn meiden muß. Starke Erregungen des Gemüts rufen körperliche Krankheiten hervor oder laufen zu gleicher Zeit mit ihnen ab. Das Erlebnis mit Gretchen endet mit einer solchen seelisch-körperlichen Erschütterung. In das Unbehagen über das Leipziger Leben und die Erkenntnis des Unwertes der rationalistischen Weltanschauung fließt die schwere Erkrankung des Studenten in Leipzig und Frankfurt. „Physisch-moralische" Übel treiben ihn nach Italien.

Diese Gefühlskraft, mit der Goethe die Welt im Innersten erfaßt, ist Liebe. „Mein Innerstes bleibt immer ewig allein der heiligen Liebe gewidmet, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstößt und so endlich lauter werden wird wie gesponnen Gold." So schreibt er am 18. September 1775 an Auguste von Stolberg und am 17. Juli 1776 an Frau von Stein: „Wenn ich nur leben könnte, ohne zu lieben!" Die Liebe, die ein sympathetisches Band von Wesen zu Wesen spinnt, öffnet ihm die Brust der Natur und offenbart sie ihm, selber der Inbegriff des Lebens, als lebendige, in sich geschlossene Bewegung, wo der Verstand nur abstrakte Begriffe oder erstarrte und zerschnittene Stücke zeigt. An Frau von Stein: „Liebste, ich habe viel gezeichnet, sehe nur aber zu wohl, daß ich nie Künstler werde. Die Liebe gibt mir alles, und wo die nicht ist, dresch' ich Stroh. Das malerischste Fleck gerät mir nicht, und ein ganz gemeines wird freundlich und lieblich." Und zur gleichen Zeit in dem Aufsatz „Nach Falconet und über Falconet": „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern." So wirkt die Liebe zu Gretchen in Fausts Verhältnis zur Natur in der Szene „Wald und Höhle". Vorher tritt er an die Natur heran als bloßer Forscher, von außen: „Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag, Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben." Das Gretchenerlebnis, seine Liebeskraft erlösend, erschließt ihm die Brust der Natur und er fühlt sich *eines* Wesens mit ihr, lebendige Welle ihres großen Zusammenströmens:

Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freunds, zu schauen.

Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

Goethes Liebesfähigkeit ist unbegrenzt. Aus dem Knabenalter begleitet ihn die Liebe durchs ganze Leben bis ins höchste Greisentum, immer in neue Kämpfe ihn reißend, höchste Wonnen und tiefste Schmerzen ihm bereitend, in peinvolle Verschuldung ihn schleppend. Aber stets liebt er aus dem innersten Bedürfnis seiner Natur heraus, wie er aus dem innersten Wesen heraus dichtet. Er braucht die Erschütterung als Aufrüttelung seines Seelenstoffes, als Bedingung für die ewige Umwandlung des Lebens. Die Atome seines Wesens treten in neue Verbindungen mit fremden Atomen, und neue Erkenntnis erwächst ihm aus der Erregung, tiefere und unmittelbarere, als durch das verstandesmäßige Herantreten an die Dinge von außen. Lebendiges wächst in Lebendiges.

Darum bedeutet ihm die Liebe oft genug Verjüngung seiner ganzen seelisch-körperlichen Existenz. „Geniale Naturen," bekannte der Greis gegenüber Eckermann, „erleben eine wiederholte Pubertät." Friederike Brion, Christiane Vulpius, Marianne Willemer bezeichnen solche Verjüngungen. In der Hexenküche im Faust *bewirken* nicht der Zaubertrank und die tolle Phantastik der Alten die Verjüngung, sie *bedeuten* dem Verstandesgelehrten, der Faust bisher war, nur die Welt des Sinnlich-Unvernünftigen und machen seine eingerostete Natur für das Liebeserlebnis empfänglich. Den Zauber aber strahlt die Schönheit des Weibes im Spiegel in seine Seele, so daß er teilnahmslos fortan dem ganzen Hexengetriebe beiwohnt.

Und wie zu jeder Zeit, so liebt Goethe in jeder Form. Er erlebt die unbewußte Sinnlichkeit der heftigen Knabenleidenschaft in Gretchen. Die lüsterne Keckheit des jugendlichen Don Juans in Annette Schönkopf. Die im Augenblick des Jetzt die ganze Zukunft vergessende Gefühlsinbrunst des Jünglings in Friederike Brion. Den in pantheistisches Sich-Verströmen maskierten Egoismus des Kraftgenies in Lotte Buff. Die bürgerliche Liebe des Verlobten in Lili Schönemann. Die Entsagungsseligkeit des zur Erkenntnis der notwendigen Sitte vorgeschrittenen Mannes in Charlotte von Stein. Die starke Sinneskraft des reifen Mannes in Christiane Vulpius. Die schmerzvolle Resignation des Angejahrten in Minna Herzlieb. Die durch reizvollen Kulturgehalt vergeistigte Leidenschaft des Alters in Marianne Willemer. Die gänzliche Hoffnungslosigkeit des Greisentums in Ulrike von Levetzow.

Jedesmal rührt die Liebe nicht nur an die Oberfläche seines Wesens. Sie durchdrängt ihn bis zu den Wurzeln seines Wesens, reißt ihn ganz an sich und mehrmals führt sie zur gefährlichen Lockerung seiner ganzen körperlich-geistigen Existenz. Aber so lei-

denschaftlich er sich der geliebten Person hingibt, so völlig er in dem augenblicklichen Zustand aufzugehen scheint, er wirft sich niemals weg und verliert sich nie auf die Dauer. Schon der Jüngling, mitten in den gefühlverwirrenden „Launen des Verliebten", belehrt seinen Freund Behrisch:

Sei gefühllos!
Ein leicht bewegtes Herz
Ist ein elend Gut
Auf der wankenden Erde. — —
Lehne dich nie an des Mädchens
Sorgenverwiegende Brust,
Nie auf des Freundes
Elendtragenden Arm!

Bei Friederikens und ihrer Schwester Besuch in Straßburg ist sein kritischer Verstand wach genug, um das Peinliche in dem Abstand zwischen der Kleidung und dem Gebaren der ländlichen Mädchen und der städtischen Umgebung zu bemerken: es fällt ihm wie ein Stein vom Herzen, wie er sie endlich abfahren sieht. Vor dem Schicksal Werthers rettet ihn die Abreise von Wetzlar und die dadurch ermöglichte Selbstbesinnung, vor der Hemmung des allzufrühen Ehestandes (in der Liebe zu Lili) die Reise nach Weimar, vor der peinigenden Askese seiner sinnlichen Natur (in dem Verhältnis zu Frau von Stein) die Fahrt nach Italien; vor der künstlerisch unfruchtbaren und menschlich nicht unbedenklichen Wiederholung des Frankfurter Liebessommers von 1815 mit Marianne Willemer der „Aberglaube", daß der Radbruch von der Fahrt abmahne. In seinem Verkehr mit den Menschen überhaupt lernt er schon nach den ersten Jahren in Weimar die egmontische Offenheit und Vertrauensseligkeit mit Zurückhaltung tauschen. „Sonst war meine Seele," schreibt er 1778 an die Frau von Stein, „wie eine Stadt mit geringen Mauern, die hinter sich eine Zitadelle auf dem Berge hat. Das Schloß bewacht' ich und die Stadt ließ ich in Frieden und Krieg wehrlos, nun fang ich auch an, die zu befestigen." Nach der Rückkehr aus Italien hat seine Umgebung sich über seine Kälte zu beklagen: „Er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen; ich glaube in der Tat, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade," schrieb Schiller an Körner. Demselben Menschen, der als Jüngling stürmisch sein Herz den Freunden und Freundinnen öffnet, an jede Brust sich andrängt und in seinen Ergüssen an die Frau von Stein das naturhaft hingestammelte Du in die gemessene Hofsprache wirft, ist als Greis das verschnörkeltste Zeremoniell ein notwendiger Harnisch seiner Brust. Der Dichter aber wußte wohl, warum er in seinem größten Werk dem Faust den Mephistopheles zur Seite gab und jeden Gefühlsüberschwang durch die ätzende Kritik neutralisierte. Beide, Faust wie Mephistopheles, sind die Kinder seiner Seele, und beide trug er selber in seiner Brust.

Die Reizbarkeit und Schärfe der Sinne, die Stärke der Gefühlshingabe und das unbestechliche Wachsein des Verstandes er-

möglichten Goethe jene beispiellose Sicherheit, Lebendigkeit und Wahrheit in der Erfassung und Darstellung der Wirklichkeit. Der Anthropologe Heinroth hat Goethes Art zu denken als „gegenständlich" bezeichnet, in dem Sinne, daß sein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere, daß die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in dasselbe eingingen und von ihm auf das innigste durchdrungen würden, daß sein Anschauen selbst ein Denken, sein Denken ein Anschauen sei. Goethe selber stimmte zu, und ausdrücklich bezog er den Begriff auf sein gesamtes geistiges Verhältnis zur Wirklichkeit, auf das naturwissenschaftlich-forschende wie auf das dichtend-schöpferische. In ruhiger, aber rastloser Betrachtung läßt er die Phänomene auf sich wirken, bis er einen prägnanten Punkt findet, „von dem sich vieles ableiten läßt, oder vielmehr, der vieles freiwillig aus sich hervorbringt und mir entgegenträgt, da ich denn im Bemühen und Empfangen vorsichtig und treu zu Werke gehe."

Dieser „prägnante Punkt" ist, im Goetheschen Sinne, die Idee eines Gegenstandes oder eines Wirklichkeitszusammenhanges. Idee ist also nicht ein dem Gegenstand von dem Subjekt aus seiner Geistigkeit willkürlich aufgedrungener Begriff; es gibt für Goethe aber auch keine Idee als reinen Inhalt der objektiven Welt, ohne betrachtendes Subjekt; sondern Idee ist der Punkt, wo sich ein objektiver Zusammenhang dem geistigen Blicke des Subjekts bei vorsichtiger Betrachtung und treuer Hingabe erschließt. Goethe ist weder Materialist: er bekennt sich nicht zu einer rein sinnlich-materiellen Natur der Wirklichkeit, noch Idealist: das Wesen der Wirklichkeit ist ihm nicht an sich Geist, sondern er ist Idealrealist oder Realidealist. Er scheidet nicht zwischen innen und außen, Geist und Materie, Subjekt und Objekt. Er besitzt die wahre intellektuelle Anschauung, eine Gabe der Intuition, die den Gegenstand nicht losgelöst als einzelnes Individuum wahrnimmt, sondern zugleich seinen Sinn im Zusammenhang des Lebens, seine allgemeine Bedeutung in der Gesetzmäßigkeit der Welt erfaßt. Sein Blick bleibt nicht an den äußeren Umrissen haften, er dringt zugleich zum geistigen Inhalt durch, und in der Gebrochenheit und verwirrenden Mannigfaltigkeit des Individuellen erkennt er immer die großen und einfachen Linien des Allgemein-Typischen. Sein Schauen ist so ein symbolisches. „Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen: das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend." „Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall. — Was ist das Besondere? Millionen Fälle." „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen." „Was man Idee nennt: das, was immer zur Erscheinung kommt und daher als Gesetz aller Erscheinungen uns entgegentritt."

Der Pantheist Goethe bekennt sich zu der Ansicht von einem

in allem Sichtbar-Materiellen wirkenden geistigen Inhalt. Im Alter spricht er gern von Monaden oder Entelechien als individuell abgegrenzten, lebendigen Seelenkräften, die, auf Äußeres wirkend und Fremdes sich aneignend, die Welt erschaffen. „Das Höchste," heißt es in den Maximen, „was wir von Gott und Natur erhalten haben, ist das Leben, die rotierende Bewegung der Monas um sich selbst, welche weder Rast noch Ruhe kennt," und einige Jahre vor seinem Tode sagt Goethe echt leibnizisch zu Eckermann: „Jede Entelechie ist ein Stück Ewigkeit, und die paar Jahre, die sie mit dem Körper verbunden ist, machen sie nicht alt. Ist diese Entelechie geringer Art, so wird sie während ihrer körperlichen Verdüsterung wenig Herrschaft ausüben, vielmehr wird der Körper vorherrschen, und wie er altert, wird sie ihn nicht halten und hindern. Ist aber die Entelechie mächtiger Art, wie es bei allen genialen Naturen der Fall ist, so wird sie bei ihrer belebenden Durchdringung des Körpers nicht allein auf dessen Organisation kräftigend und veredelnd einwirken, sondern sie wird auch, bei ihrer geistigen Übermacht, ihr Vorrecht einer ewigen Jugend fortwährend geltend zu machen suchen."

Mit der Entelechie berührt sich der Begriff Urphänomen. Urphänomen ist für Goethe letzte Erkenntnis; der Punkt, bis zu dem die wissenschaftliche Betrachtung vorzudringen vermag. „Das, was wir in der Erfahrung gewahr werden," heißt es in der Farbenlehre, „sind meistens nur Fälle, welche sich mit einiger Aufmerksamkeit unter allgemeine Rubriken bringen lassen. Diese subordinieren sich abermals unter wissenschaftliche Rubriken, welche weiter hinaufdeuten, wobei uns gewisse unerläßliche Bedingungen des Erscheinenden näher bekannt werden. Von nun an fügt sich alles nach und nach unter höhere Regeln und Gesetze, die sich aber nicht durch Worte und Hypothesen dem Verstande, sondern gleichfalls durch Phänomene dem Anschauen offenbaren. Wir nennen sie Urphänomene, weil nichts in der Erscheinung über ihnen liegt, sie aber dagegen völlig geeignet sind, daß man stufenweise ... von ihnen herab bis zu dem gemeinsten Falle der täglichen Erfahrung niedersteigen kann."

Es dürfte unmöglich sein, in Goethes Sprachgebrauch die Begriffe Idee, Entelechie oder Monade und Urphänomen restlos voneinander zu trennen. Am ehesten läßt sich Urphänomen als wesentlich erkenntnistheoretische Bezeichnung absondern von Entelechie, das metaphysisch-vitale Bedeutung hat. Idee aber wird in beiderlei Sinne gebraucht: als Urphänomen, indem es die Grenze anschauender Betrachtung der Wirklichkeit bezeichnet, die gesetzmäßige Einheit in der Vielheit individueller Erscheinungen; als Entelechie (Monade), indem die Idee nicht nur Ergebnis der menschlichen Betrachtung ist, sondern auch als Geisteskraft gesetzmäßig in der Bewegung des Lebens wirkt. Wenn Goethe im Alter den Ausdruck

Entelechie oder Monade mit Vorliebe anwendet, so hängt dieser Sprachgebrauch vielleicht mit dem Bestreben zusammen, seine Weltanschauung klar von dem Rationalismus des späteren Hegel zu scheiden. Er fand, die Hegelsche Philosophie treibe das unbefangene natürliche Anschauen und Denken aus, und lobte bei einem Besuch Hegels in Weimar gegenüber dessen dialektischem Denken das Studium der Natur: „denn hier haben wir es mit dem unendlich und ewig Wahren zu tun, das jeden, der nicht durchaus rein und ehrlich bei Beobachtung und Behandlung seines Gegenstandes verfährt, sogleich als unzugänglich verwirft". Gegenüber Hegels Methode, die Entwicklung des Lebens zu einem logischen Spiel von These und Antithese zu verdünnen, mochte Goethe doch den Reichtum des Lebens als Zusammenwirken von schaffenden Kräften erklären. 1827 äußerte er gegen Eckermann, er habe in seinem „Faust" keine Idee verkörpert; denn es sei nicht seine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. „Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen. . . Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine poetische Produktion, desto besser."

Das Wort stammt aus dem gleichen Jahre, in dem Goethe sich wiederholt gegen den Hegelschen Panlogismus aussprach, der dem Begriff Idee eine gar zu mathematische Bedeutung gegeben hatte. Dagegen fühlte Goethe es notwendig, recht kräftig den empirisch-sinnlichen Ursprung seiner Dichtung, seiner gesamten Lebensanschauung zu betonen. Deswegen lehnte er die Idee im „Faust" ab. Er hätte es aber gelten lassen müssen, wenn jemand in seiner Lebensdichtung eine Entelechie als Kern hätte finden wollen. Jene Stelle am Schlusse des zweiten Teils, an der die Engel Fausts „Unsterbliches" emportragen, hat Goethe selber als „Schlüssel zu Fausts Rettung" bezeichnet; in dem Gesange der Engel: „Gerettet ist das edle Glied", ist tatsächlich die Idee der ganzen Dichtung ausgesprochen. Statt „Unsterbliches" nun hatte Goethe ursprünglich geschrieben „Entelechie". Wenn in der Persönlichkeit des Faust eine Entelechie als einheitlicher, lebendiger Wesenskern zur Entwicklung strebt, so muß auch in der Dichtung, die diese Entwicklung darstellt, eine solche Entelechie oder Idee enthalten sein. Nur nicht eine Idee im logisch-abstrakten Sinne Hegels und der von ihm beeinflußten Dichter, sondern als zeugender Lebensmittelpunkt, als gesetzmäßig erschauter Lebenszusammenhang.

In diesem vitalen Sinne lebt in jedem Goetheschen Werk eine Idee. Sie erscheint in seinen wissenschaftlichen Aufsätzen als logisch formuliertes Gesetz, wie in der „Metamorphose der Pflanzen", in seinen epischen und dramatischen Dichtungen als gedanklich-gefühlsmäßige Anschauungseinheit eines Lebenszusammenhanges oder Charaktertypus, im lyrischen Gedicht als bloße Stimmungseinheit. Man könne weder tun noch wirken ohne Idee und Liebe, sagt er selber einmal, und am Schlusse des Prologs zum „Faust" spricht der Herr zu den Erzengeln (den gesetzmäßig wirkenden Kräften der Welt!):

Doch ihr, die echten Götterſöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfaſſ' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in ſchwankender Erſcheinung ſchwebt,
Befeſtiget mit dauernden Gedanken.

Am anschaulichsten und tiefsten offenbart Goethes Art, zu erleben und zu gestalten, das Gedicht „Zueignung", das er denn auch an die Spitze der ersten Gesamtausgabe seiner Werke (1787—90) stellte. Wundersam durchdringen sich in ihm menschliche Liebe und wissenschaftlich klare Genauigkeit —, um in der symbolischen Sprache des Dichters zu reden: Morgenduft und Sonnenklarheit —, um ein Kunstwerk hervorzubringen. In der Stimmung jener weichen, sein Ich zurückdrängenden Hingabe an alles Gewordene, wie sie die Liebe zu Frau von Stein in ihm schuf, ist ihm, im liebenden Gedenken an die Freundin, die Idee des Gedichtes 1784 im Saaletal bei Jena gekommen; „Du hast nun, ich hoffe, den Anfang des Gedichtes," schrieb er ihr am 11. August, „den ich Dir durch Herders schickte, Du wirst Dir daraus nehmen, was für Dich ist, es war mir gar angenehm, Dir auf diese Weise zu sagen, wie lieb ich Dich habe." Ihre Persönlichkeit, die den Menschen von dem dumpfen Gefühlsüberschwang des Stürmers und Drängers erlösen und so des Dichters Streben klären half, bot ihm den Keim zu der Gestalt der Wahrheit, die in dem Gedichte aus den Morgenwolken sich löst. Aber die Schilderung des Naturereignisses, das dem Vorgang des Gedichtes zugrunde liegt, beruht auf genauester Beobachtung. Indem Goethe ihn auf sein seelisches Erleben deutet, bekommt das Erlebnis symbolischen Sinn.

Folgendes ist der Vorgang in der Natur:

Der Dichter verläßt am Morgen seine Hütte und wandert mit frischer Seele den Berg hinan. Aus den feuchten Wiesen, die der Fluß — die Saale — durchströmt, steigt ein Nebel und deckt die Landschaft zu. Nun dringt die Sonne durch, und der Nebel, hin- und herziehend, zerteilt sich. Ein starker Glanz, durch den Gegensatz zu der früheren Dämmerung und die Spiegelung der Sonne in den tausend Wassertröpfchen verursacht, blendet seine Augen: „alles schien zu brennen und zu glühn (V. 28)".

Wie nahe lag es, in diesem Naturvorgang ein Sinnbild für die

Entwicklung bis Weimar zu sehen! Das frische Hinauswandern den Berg hinan: die Jugend. Die Nebeltrübung: die Gefühlsdumpfheit des Sturms und Dranges. Das Durchstrahlen der Sonne: die Klärung in Weimar. Der starke Glanz, durch Nebel und Sonne hervorgebracht: die aus Gefühlsdrang und Verstandesklarheit gewobene Liebe zu Frau von Stein.

Nun verdichtet die Phantasie das dreifache Erlebnis von Auge, Gefühl und Verstand zur Gestalt eines göttlichen Weibes, das mit den Wolken hergetragen kommt. Die Persönlichkeit der Frau von Stein, die in des Dichters Seele schwebt, tritt vor sein Auge, zur Göttin der Wahrheit erhöht. Mit ihrem reinen Blick strahlt sie Klarheit in sein Inneres, und sein dumpfes Streben liegt entwirrt vor ihm:

„Kennst du mich nicht?“ sprach sie mit einem Munde,
Dem aller Lieb' und Treue Ton entfloß:
„Erkennst du mich, die ich in manche Wunde
Des Lebens dir den reinsten Balsam goß?
Du kennst mich wohl, an die, zu ewgem Bunde,
Dein strebend Herz sich fest und fester schloß.
Sah ich dich nicht mit heißen Herzenstränen
Als Knabe schon nach mir dich eifrig sehnen?“

„Ja!“ rief ich aus, indem ich selig nieder
Zur Erde sank, „lang hab' ich dich gefühlt;
Du gabst mir Ruh', wenn durch die jungen Glieder
Die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt;
Du hast mir wie mit himmlischem Gefieder
Am heißen Tag die Stirne sanft gekühlt;
Du schenktest mir der Erde beste Gaben,
Und jedes Glück will ich durch dich nur haben!“

Aber nun greift mit der Erkenntnis der Wahrheit auch der Stolz über ihren Besitz in seine Seele. Goethe ist in der Überwindung des Sturms und Drangs seinen Zeitgenossen vorausgeeilt, die noch im Nebel der leidenschaftlichen Dumpfheit befangen sind — 1781 ist das wildeste Werk des Sturms und Drangs, Schillers „Räuber“, erschienen —, er ist einsam und verzichtet in grollender Selbstgenügsamkeit auf Mitteilung seiner Erkenntnis und seines Glückes an die Irrenden. Da weist ihn die Göttin zurecht, und er nimmt ihre Mahnung dankbar an — sein Schaffen würde ohne die Liebe zur Welt erfrieren.

Erst das Bekenntnis des Dichters, den neuen Weg den Brüdern zeigen zu wollen (V. 71 f.), schafft völlige Klarheit. Nach dem Mittelstücke, das einen geistigen Vorgang im Innern in ein Phantasiebild umgestaltet, kehrt die Darstellung wieder zum äußeren Geschehen in der Natur zurück. Immer noch wallten Nebelstreifen durch die besonnte Landschaft, wie durch die erhellte Seele des Dichters immer noch Streifen des egoistischen Gefühls (des Unmuts) strichen. Wie aber in ihm nun völlige Klarheit sich verbreitet hat durch das Wort

der Göttin, so greift diese nun auch in die Nebelstreifen der Natur, zieht sie zusammen und gestaltet sie zum Schleier, den sie ihm überreicht:

Da reckte sie die Hand aus in die Streifen
Der leichten Wolken und des Dufts umher;
Wie sie ihn faßte, ließ er sich ergreifen,
Er ließ sich ziehn, es war kein Nebel mehr.
Mein Auge konnt' im Tale wieder schweifen,
Gen Himmel blickt' ich, er war hell und hehr.
Nur sah ich sie den reinsten Schleier halten,
Er floß um sie und schwoll in tausend Falten.

„Ich kenne dich, ich kenne deine Schwächen,
Ich weiß, was Gutes in dir lebt und glimmt!"
— So sagte sie, ich hör' sie ewig sprechen, —
„Empfange hier, was ich dir lang' bestimmt!
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt:
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit!"

Aus Morgenduft und Sonnenklarheit webt die Wahrheit der Dichtung Schleier. Wieder ist das Symbol nur tiefsinnige Deutung eines genau beobachteten und dargestellten Naturvorganges, ohne daß der teleologische Rationalismus des Denkers einen Sinn in die Natur legte, der in ihrer wirklichen Erscheinung nicht enthalten ist, ohne daß die Phantasie des Künstlers mit „poetischer Lizenz" die wirkliche Erscheinung weiterbildete und so ihren Sinn vergewaltigte: der Schleier kann sich nur bilden aus dem Zusammenwirken von Nebel (Morgenduft) und Sonne; weder bei Nebel noch bei Sonne allein ist er möglich; die Sonne muß die Nebel zerteilen und schleierartige Streifen bilden. So wächst auch Goethes Dichtung im Zusammenwirken von Gefühlsdumpfheit und Verstandesklarheit, und aus der Hand der Wahrheit empfängt er den schimmernden Schleier. Nicht nur eine Kunst des schönen Scheins soll seine Dichtung sein, sondern zugleich auch sinnenfällige Offenbarung des Weltgeschehens. Sie hebt den Dichter und die Seinigen, ähnlich dem Zaubermantel Fausts, über die Nöte und Härten der Wirklichkeit hinweg:

Und wenn es dir und deinen Freunden schwüle
Am Mittag wird, so wirf ihn in die Luft!
Sogleich umsäuselt Abendwindes Kühle,
Umhaucht euch Blumen-Würzgeruch und Duft.
Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
Besänftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich und die Nacht wird helle.

Zweites Kapitel.

Jugendgedichte.

In dem Märchen „Der neue Paris“ spielt der Knabe Goethe eine Zeitlang mit dem Mädchen des Rokokogartens auf der goldenen Speerbrücke, unter der die Wasser der lebendigen Natur dahinrauschen, bevor er durch die Heftigkeit seines erwachenden Temperaments die ganze zierliche Welt zerstört. Auch der Lyriker bewegt sich jahrelang in den Formen der Zeitmode, ehe sein eigenes Gefühl durchbricht und seine Sprache findet. In der Bibliothek seines Vaters standen neben den Berühmtheiten Canitz, Hagedorn, Gellert und Haller auch die weniger Bekannten, Drollinger und Creuz, der eine ein Vorläufer, der andere ein Nachtreter Hallers. Der Knabe hatte diese sämtlichen Bände von Kindheit auf fleißig durchgelesen, teilweise memoriert und zur Unterhaltung öfters vorgetragen. Stärker aber als die steifbeinige Zierlichkeit oder der moralische Faltenwurf dieser unjugendlichen Herren wirkte auf ihn die freie Großartigkeit von Klopstocks Messias, deren Glanzpartien er mit der Schwester um die Wette lernte und rezitierte.

Unter das zehnte Jahr reichen die eigenen Versversuche zurück. Zum Neujahr 1757 widmet er den Großeltern Glückwunschgedichte, in denen der kurze Schritt des kindlichen Denkens sich der feierlichen Gangart der verschnörkelten Gesellschaftskonvention der Zeit anzubequemen sucht. Dem Stadtschultheißen wird gewünscht:

Ihr Wohlsein müsse lang so fest wie Zedern stehen,
Ihr Tun begleite stets ein günstiges Geschick;
Ihr Haus sei wie bisher des Segens Sammelplatz,
Und lasse Sie noch spät Möninens Ruder führen.

Der Wunsch für die Großmutter ist weniger feierlich und dafür gemütswärmer:

Indessen hören Sie die schlechte Zeilen an,
Indem sie wie mein Wunsch aus wahrer Liebe fließen.

In Übersetzungen von Fabeln des Äsop und des Phaedrus übt der Knabe seine Sprachgewandtheit und metrische Gelenkigkeit, und bald bemächtigt sich seiner eine förmliche Reim- und Versewut. In den sonntäglichen Zusammenkünften mit den Freunden, wo jeder selbstverfertigte Gedichte vorzutragen hat, fällt ihm stets der Sieg zu. Eine Zeitlang verlegt er sich auf die Verfertigung von reimlosen anakreontischen Gedichten, die ihm „wegen der Bequemlichkeit des Silbenmaßes und der Leichtigkeit des Inhalts sehr wohl von der Hand gingen“. An der schweren Verwicklung, in die ihn der Umgang mit den Freunden Gretchens hineinführt, ist nicht am wenigsten seine Reimvirtuosität schuld, die jene leichten Gesellen zur Anfertigung bezahlter Gelegenheitskarmina ausbeuten. Aber die Liebe zu Gretchen lehrt ihn auch

ein bestelltes Liebesgedicht mit den Seelentönen aufbrechenden Gefühls erwärmen. So sehr wächst der Umfang des poetischen Schaffens, daß schon von 1762 oder 1763 an Jahr für Jahr auf den Geburtstag der jährliche Ertrag zu einem Quartband von 500 Seiten zusammengestellt werden kann — meist geistliche Oden und Texte für sonntägliche Kirchenmusiken, da der Vater die reimlosen anakreontischen Verse verpönt.

Von diesem Segen ist außer ein paar Stammbuchversen nur ein längeres geistliches Gedicht erhalten, die 1765 entstandenen „Poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi", die ohne Goethes Wissen, während seines Aufenthalts in Leipzig, in der Frankfurter Zeitschrift „Die Sichtbaren" veröffentlicht wurden. In stark rhetorischem Pathos, durch das man die orgelumrauschten Klänge des protestantischen Kirchengesanges dröhnen hört, paraphrasiert der Jüngling Christi Abstieg in die Hölle und das Gericht, das er über die Scharen der Verdammten abhält, die empört und zerknirscht sich zu seinen Füßen krümmen:

Des Menschen Sohn steigt zum Triumphe
Hinab zum schwarzen Höllensumpfe
Und zeigt dort seine Herrlichkeit.
Die Hölle kann den Glanz nicht tragen,
Seit ihren ersten Schöpfungstagen
Beherrschte sie die Dunkelheit.
Sie lag entfernt von allem Lichte,
Erfüllt von Qual im Chaos hier.
Den Strahl von seinem Angesichte
Verwandte Gott auf stets von ihr.

Jetzt siehet sie in ihren Grenzen
Die Herrlichkeit des Sohnes glänzen,
Die fürchterliche Majestät.
Sie sieht mit Donnern Ihn umgeben,
Sie sieht, daß alle Felsen beben,
Wie Gott im Grimme vor ihr steht.
Sie sieht's, er kommet, sie zu richten,
Sie fühlt den Schmerzen, der sie plagt;
Sie wünscht umsonst, sich zu vernichten.
Auch dieser Trost bleibt ihr versagt.

Vorstellungen, Stil und Rhythmus weisen das Gedicht in die Nähe ähnlicher Ergüsse der Bremer Beiträger, eines Johann Adolf Schlegel, dessen „Gottesleugner", eines Johann Andreas Cramer, dessen Ode auf die „Zeitumstände" mit Goethes Versen Ähnlichkeit hat. Eine Stelle deutet auch merklich auf die schöne Abbadona-Episode im zweiten Gesang von Klopstocks „Messias".

In die Atmosphäre der anakreontischen Gedichte erhalten wir einen flüchtigen Einblick durch ein Stammbuchblatt Goethes für seinen Jugendfreund Fr. M. Moors. Es stellt dem Leibnizischen Optimismus, daß die bestehende Welt die beste aller möglichen Welten sei, eine kecke Reihe gegenteiliger Bilder entgegen:

Dieses ist das Bild der Welt,
Die man für die beste hält:
Fast wie eine Mördergrube,
Fast wie eines Burschen Stube,
Fast so wie ein Opernhaus,
Fast wie ein Magisterschmaus,
Fast wie Köpfe von Poeten,
Fast wie schöne Raritäten,
Fast wie abgesetztes Geld
Sieht sie aus, die beste Welt.

So dürftig und zufällig diese Überbleibsel eines ausgedehnten und fingerfertigen Jugenddichtens sind, sie zeigen des Jünglings

Gemüt doch in jene beiden Welten zerspalten, die in den Studentenjahren abwechselnd von ihm Besitz ergreifen werden: die Welt einer urteilsraschen Verstandesaufklärung und eines kecken Sinnengenusses einerseits, die Welt geistlicher Erhebung anderseits. Die Übersiedlung nach Leipzig im Herbst 1765 brachte für einige Jahre Aufklärung und Genuß zum Übergewicht.

In dem „galanten" Leipzig sah sich Goethe mit einem Schlag in modernes Großstadtleben verpflanzt. Das äußere Bild der Straßen mit den neuen himmelhohen Gebäuden zeugte nicht, wie das von Frankfurt, von einer langen, ruhmreichen Geschichte, deren Schöpfungen mit buntem Formenreichtum in die Gegenwart hereinragten, sondern von Handelstätigkeit, Wohlhabenheit, Reichtum. Die mit treffenden Bildern und sprichwörtlichen Redensarten gespickte oberdeutsche Sprache des Ankömmlings klang den glatten Sachsen allzu derb in die Ohren. Über die Tracht der Leipziger Studenten hatte schon in Zachariäs „Renommisten" die Göttin Mode einem Jenaer Studenten den Ratschlag gegeben:

Dein Zopf verwandle sich in einen schwarzen Beutel;
Kein Hut bedecke mehr die aufgeputzte Scheitel;
In Jena ließ dir nur ein kurzer Ärmel schön,
Weit besser wird dir hier ein langer Aufschlag stehn ...
Die Reiter laß allein die schweren Stiefeln drücken,
Wie kann die Mädchen nicht ein seidner Strumpf entzücken;
Dein Degen werde klein, und knüpf' um ihn ein Band
Zum Zeichen, daß du dich zu meinem Reich bekannt.

Auch Goethe merkte bald, daß in Leipzig „ein Student kaum anders als galant sein konnte, sobald er mit reichen, wohl und genau gesitteten Einwohnern in einigem Bezug stehen wollte". Er vertauschte die wunderlichen Kleider, die der Vater durch den Hausschneider aus währschaftem Stoffe und nach einer verschollenen Mode hatte anfertigen lassen, mit einer neumodischen Garderobe, als die anfänglichen Neckereien seiner Leipziger Freundinnen sich allmählich in ernsthafte Vorstellungen umwandelten und er gar auf der Bühne den „Herrn von Masuren", den sprichwörtlichen Junker vom Lande, in einer ähnlichen Kleidung auftreten sah. In dem genialrenommistischen Briefe an Riese vom 21. Oktober 1765 erklärt er, er sei zur Zeit noch kein Stutzer, er werde es auch nicht; aber nach dreiviertel Jahren war die Umwandlung so gründlich, daß sein Freund Horn ihn für einen Stutzer erklärte: „alle seine Kleider, so schön sie auch sind, sind von so einem närrischen Gout, der ihn auf der ganzen Akademie auszeichnet... Er hat sich solche porte-mains und Gebärden angewöhnt, bei welchen man unmöglich das Lachen enthalten kann. Einen Gang hat er angenommen, der ganz unerträglich ist:

il marche à pas comptés
comme un recteur suivi des quatre facultés."

Mit dem Äußeren erfuhr das Innere eine tiefgreifende Wandlung. Der junge Dichter, dessen Reimgewandtheit man in Frankfurt bestaunt, dessen Vater die stattlichen Bände einer werdenden Reihe gesammelter Werke hätschelte, mußte in Leipzig erfahren, daß seine Dichterei nichts weniger als zeitgemäß war. Die Frau des Professors Böhme mähte ihm „die schönen bunten Wiesen in den Gründen des deutschen Parnasses", wo er so gern gelustwandelt, unbarmherzig nieder. Hofrat Morus öffnete ihm in gründlicherer Belehrung die Augen. Gellert in seinem Praktikum mahnte von der Poesie ab und ließ auch von Goethes Prosa nur wenig gelten. Professor Clodius, Gellerts Nachfolger im Praktikum, zerzauste ihm ein Gedicht auf die Hochzeit eines Oheims. So drangen Kritik, Zweifel, Mißtrauen und Kleinmut von allen Seiten in ihn ein. Kaum ein halbes Jahr war er in Leipzig, als er Riese seine Enttäuschung zu klagen hatte. Wenn er einst geglaubt, daß:

Aus Meisterhänden nichts Vollkommners käme,
Als es aus meiner Hand gekommen war,

so weiß er jetzt, daß sein erhabner Flug

nichts war als das Bemühn
Des Wurms im Staube, der den Adler sieht
Zur Sonn' sich schwingen, und wie der hinauf
Sich sehnt. Er sträubt empor und windet sich,
Und ängstlich spannt er alle Nerven an
Und bleibt am Staub. Doch schnell entsteht ein Wind,
Der hebt den Staub in Wirbeln auf. Den Wurm
Erhebt er in den Wirbeln auf. Der glaubt
Sich groß, dem Adler gleich, und jauchzet schon
Im Taumel. Doch auf einmal zieht der Wind
Den Odem ein. Es sinkt der Staub hinab,
Mit ihm der Wurm. Jetzt kriecht er wie zuvor.

„Ich habe," gesteht er der Schwester im Mai 1767, „von meinem zehnten Jahre angefangen, Verse zu schreiben, und habe geglaubt, sie seien gut, jetzo in meinem siebzehnten sehe ich, daß sie schlecht sind." Er hatte, was er von seinen Jugendarbeiten für das Beste hielt, nach Leipzig mitgenommen; nun verbrannte er eines Tages auf dem Küchenherde alles, Poesie und Prosa, Pläne, Skizzen und Entwürfe.

An dem harten Urteil, das die Leipziger Bekannten über Goethes Jugendwerke fällten, mochte neben der großstädtischen Blasiertheit der Kritiker vor allem der Mangel an glattem Fluß der Sprache, zierlichem Witz, pointierter Abrundung und Pikanterie des Stoffes schuld sein. Über eine so biedere religiöse Begeisterung, wie sie die „Poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi" enthielten, mochten die Leipziger wohl die Nase rümpfen, wie Goethe auch selber sie nun rasch preisgab. Aber in ihm war das tiefe Gefühl seiner Kraft und der Wille, sich durchzusetzen: „Man lasse doch mich gehen," erklärte er 1767 angesichts der Versuche, ihn zu be-

lehren, „habe ich Genie, so werde ich Poet werden, und wenn mich kein Mensch verbessert; habe ich keins, so helfen alle Kritiken nichts." Ein Bekenntnis zum Genieglauben, lange vor der Zeit der Kraftgenies.

Er war bereits auf dem Wege, sich selber zu finden. Im Frühjahr 1766 hatte er sein Herz an Annette Schönkopf verloren. Erst eine Quelle des Glückes, schuf ihm seine Leidenschaft bald Verdruß und Qual. Der bestimmte Kreis häuslicher Pflichten, in den das Mädchen gebannt war, die Einförmigkeit ihrer Unterhaltung verstimmten ihn, die Freundlichkeit der Wirtstochter gegen andere weckte seine Eifersucht. Ihr aber verdarben seine Quälereien die Laune. In den Briefen an seinen Freund Behrisch machte er sich stürmisch Luft: „Noch so eine Nacht, wie diese, Behrisch, und ich komme für alle meine Sünden nicht in die Hölle."

Aber das leidenschaftliche Erleben gab ihm tiefe Blicke in sein eigenes Herz und das des Mädchens. Oder besser: der Mädchen. Denn die Enttäuschung durch die eine trieb ihn zu andern. Aber für den Künstler gab es nur einen Weg der Erlösung: das Hinaustragen aus der Brust in ein fremdes Gebilde, die Vergeistigung der wirklichen Erfahrung im Kunstwerk. Er entdeckte das Grundgesetz seines Schaffens. In Leipzig „begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen".

Aber erst mußte der Künstler seine Sprache finden. Das Herausbrechen ihres lebendigen Naturlautes hemmte die galant-witzige Konvention der Leipziger Modedichter. Der Greis spricht in „Dichtung und Wahrheit" mit tadelnder Schroffheit von den Launen, mit denen seine Eifersucht Annette Schönkopf quälte. Aus der Betrachtung der Spiegelung seines Verhältnisses zu Annette in der „Laune des Verliebten" kommt man doch zu einem andern Urteil. Die Liebe von Egle und Lamon ist ein Idealbund; beide bekennen sich zu der freien Rokokomoral des „Einmal ist keinmal" und „Ein Küßchen in Ehren". Der eifersüchtige Eridon aber quält seine treuherzige Amine so lange, bis Egle ihn aufs Eis führt und ausgleiten läßt. Und nun hat Amine ihm den Kuß zu verzeihen, den er der andern gegeben. Aber die vernünftige Egle weiß Rat. Das kleine Vergnügen des Kusses hat doch Amine Eridons Herz nicht entfremdet; nur darf auch Eridon sich künftig nicht aufregen, wenn ein Jüngling beim Tanz Amine die Hände drückt. Den Eridon scheint diese Unterscheidung zwischen Scherz und Liebe zu beruhigen. Hat sich aber auch Goethe diesen Trost gefallen lassen? Wohl kaum! Wenigstens spricht jene Stelle aus dem „Werther" nicht dafür, wo

Werther nach dem Tanz mit Lotte den Schwur tut, daß ein Mädchen, auf das er Ansprüche habe, ihm nie mit einem andern walzen solle als mit ihm, und wenn er darüber zugrunde gehen müßte.

In Wahrheit lag der quälerische Zwist zwischen Goethe und Annette in einer tieferen Schicht geistigen Erlebens. Der Gegensatz zwischen zwei Lebensstimmungen und Grundauffassungen seelischen Verhaltens kündigt sich an: zwischen dem spielerischen Lebensgenusse des Spätrokoko und der wahrhaften Gefühlsinbrunst des Sturms und Dranges. In Leipzig mochte man, wie Egle lehrte, künstlich und klug zwischen Sinnenvergnügen und Herzensüberzeugung scheiden; der tieferen Lebenserfassung des Sturms und Dranges war außen und innen eins, und der Kuß die Sprache der Seele. Rufen es nicht die glühend hingewühlten Geständnisse in den Briefen an Behrisch in jeder Silbe, welcher Gefühlsmacht dieser „galante" Leipziger Student fähig war? Was also bloße Laune schien und quälende Eifersucht, war in Wahrheit Gefühlsinbrunst, die das Leipziger Gesellschaftskostüm einengte und quälte.

Um so seltsamer, daß dieser tiefleidenschaftliche Jüngling, der in den Prosaergüssen seiner Briefe die Sprache des Gefühls dahinstürmen läßt, wie kein einziger Dichter seiner Zeit, sich zu den steifen Figuren des Menuettschrittes bequemte, sobald er in regelrechten Gedichten ausspricht, was ihn bewegt. Am Schlusse seines Briefes an Riese vom 20./21. Oktober 1765 schreibt er: „Ich sehe, daß mein Blatt bald voll ist, und es stehen noch keine Verse darauf." Und doch enthält der Brief die hübsche Charakteristik seines Leipziger Lebens in Versen: er lebe ohngefähr

So wie ein Vogel, der auf einem Ast
Im schönsten Wald sich freiheitatmend wiegt,
Der ungestört die sanfte Luft genießt,
Mit seinen Fittichen von Baum zu Baum,
Von Busch zu Busch sich singend hinzuschwingen.

Aber das sind keine Verse, d. h. kein kunstmäßiges Gedicht, so wenig wie die andern Briefgedichte aus jener Zeit, obgleich sie eigentümlicher, belebter, gefühlsmächtiger sind als alle die regelrechten Gedichte. So groß ist die Ehrfurcht, die der Jüngling vor den Leipziger Modedichtern empfindet, so stark sein Streben nach Form und Stil.

Im Mai 1767 berichtet Goethe seiner Schwester, er habe seit dem November höchstens fünfzehn Gedichte gemacht, die alle nicht sonderlich groß und wichtig seien. Im August erinnert er sie daran, wie er bisher regelmäßig auf seinen Geburtstag die Jahresernte in einem Quartband von 500 Seiten gesammelt habe. Um nicht ganz dieser schönen Einrichtung untreu zu werden, habe sich auch diesmal der große kritische Rat versammelt und alle Gedichte seien gelesen worden, die er während seines Aufenthaltes an der lieblichen Pleiße

verfertigt. „Es wurde beschlossen, das Ganze der ewigen Nacht meines Koffers zu überantworten, ausgenommen zwölf Stücke, die in voller, bis dahin noch ganz unerhörter Pracht auf 50 Blätter in Kleinoktav geschrieben werden und den Titel Annette bekommen sollen."

Der Freund, der mit Goethe den „grand conseil poetique" bildet, ist Ernst Wolfgang Behrisch, damals Hofmeister des Grafen Lindenau. Er war dem Leipziger Studenten etwa das, was Herder später dem Stürmer und Dränger. Elf Jahre älter, berät er ihn mit einem klaren Geschmack und einem energischen Urteil. Unter der Bedingung, daß nichts gedruckt wird, schreibt er selbst die schönsten Stücke mit umständlicher und wunderlicher Sorgfalt ab. Zu den zwölf Nummern, von denen Goethe in dem Briefe an seine Schwester spricht, gesellen sich bis zum 13. Oktober, wo Behrisch als Prinzenerzieher nach Dessau reist, noch weitere acht Stücke. So entsteht Goethes erste Gedichtsammlung, deren Titelblatt Annettes Namen trägt:

Es nannten ihre Bücher
Die Alten sonst nach Göttern,
Nach Musen und nach Freunden,
Doch keiner nach der Liebsten;
Warum sollt' ich, Annette,
Die du mir Gottheit, Muse
Und Freund mir bist, und alles,
Dies Buch nicht auch nach Deinem
Geliebten Namen nennen?

Das Buch „Annette", das 1894 wieder aus dem Nachlaß der weimarischen Hofdame Luise von Göchhausen auftauchte, weist in seiner Gesamtheit nicht lyrisches Gepräge. Es enthält, neben einigen Oden und epigrammatisch zugespitzten Zierlichkeiten, meist Verserzählungen, zum Teil in der sogenannten „gemischten Art" — Verse in Prosa eingestreut —, die die deutschen Anakreontiker mit der ganzen Dichtungsform aus Frankreich eingeführt hatten. Der junge Dichter bewegt sich leicht und graziös in der Manier der galanten Modedichtung. In den Vorarbeiten zu „Dichtung und Wahrheit" nennt Goethe selber Zachariä denjenigen, von dem er sich angeeignet, was sich einigermaßen mit seinem Wesen vertragen habe. Im Schönkopfschen Hause, wo der Bruder Zachariäs aß, hatte der Jüngling den Dichter selber während eines Besuches in Leipzig kennen gelernt. Eine komisch übertreibende Ode des Buches „Annette" klagt, wie nach seinem Scheiden die Geister des Verdrusses und der Langeweile in die Tischgesellschaft eingezogen seien:

O gäb er mir die Stärke, seine mächtge Leier
Zu schlagen, die Apoll ihm gab;
Ich rührte sie, dann flöhn die Ungeheuer
Erschreckt zur Höll' hinab.

Stärker noch, weil der bedeutendere Dichter, hat Wieland gewirkt. Sein Lob verkünden die damaligen Briefe in warmen Worten. In dem Liederbuch „Annette" begegnet man Spuren vor allem der „Komischen Erzählungen", die zur Ostermesse 1765 erschienen

waren. Liebesgeschichten in anmutigen Versen vorzutragen, Nuditäten bis zum letzten Knopfe aufzulösen und dann den Rest mit einem Endchen durchsichtiger Gaze zu verhüllen, dem grinsenden Faungesicht die moralische Schulmeisterbrille aufzusetzen — all das hatte Wieland in seinen „Komischen Erzählungen" den Deutschen vorgemacht, und nicht zum wenigsten dem jungen Goethe. Und zu Zachariä und Wieland kommt nun die ganze Schar der Anakreontiker, Deutsche und Franzosen. Wer will sich vermessen, den Finger auf eine Stelle zu legen und zu sagen: dies stammt von dem, wo Motive und Formen in der Luft schweben, der Boden dieselben immer aufs neu hervorbringt und das eigene Temperament des Jünglings ihnen entgegenkommt? Auch von dem Leipziger Studenten schon gilt: er eignet sich fremden Besitz an und gibt ihn reicher zurück. Er bewegt sich in der Bahn der galanten Lyrik, aber er bewegt sich anmutiger und geistreicher darin, als irgendeiner seiner Anreger. Darum gehört das Liederbuch „Annette" doch ihm allein. Es zeigt seine Silhouette — nicht die des Stürmers und Drängers und nicht die des Freundes der Frau von Stein —, sondern eben die des Leipziger Goethe.

Man braucht diese Gedichte deswegen nicht zu verachten, daß sie nicht abgründig und von Gefühlssturm durchrauscht sind. Die Lebensanschauung eines weltmännischen Sinnengenusses, die sie verkünden, ist eine Schöpfung großstädtischer Geselligkeit, und die Geselligkeit bedingt ihren Inhalt und ihre Kunstform. In mehreren gibt sich der junge Dichter als Erzähler im Mädchen- oder Jünglingskreise:

Mädchen, setzt euch zu mir nieder,
Niemand stört hier unsre Ruh',
Seht, es kommt der Frühling wieder,
Weckt die Blumen und die Lieder,
Ihn zu ehren, hört mir zu.

Der Leser einer bürgerlichen Zeit wundert sich, was für Geschichtchen ein Jüngling damals in einem Kreise anständiger Mädchen vortragen mochte. „Ziblis" z. B. erzählt: ein Mädchen flieht alle Liebe und pflegt nur die Jagd. Einst überfällt sie ein Satyr. Sie flieht und findet einen Retter in dem jungen Emiren. Dieser schlägt den Waldgott nieder und wirft ihn in den nächsten Teich. Dann naht er der ermattet am Boden liegenden Ziblis und erquickt sie mit einem Kusse. Sie erwidert ihn. Der Küsse werden immer mehr:

Endlich trunken von Vergnügen,
Ward dem Emiren das Siegen,
Wie ihr denken könnt, nicht schwer.

Die beiden als „Triumph der Tugend" überschriebenen Gedichte erzählen, wie das Mädchen sich, durch die feurigen Küsse und Umarmungen des Liebhabers berauscht, noch im letzten Augenblick seiner drängenden Leidenschaft zu erwehren vermag.

Aber die Liebe ist ja in dem Kreise von Goethes Leipziger

Freunden und Freundinnen weniger Gefühl als Sinnenspiel, und zu der weiblichen Mode der Zeit passen diese dekolletierten Gedichte nicht übel. Vor allem aber: Goethe weiß durch Kunst und Geist den verfänglichen Stoff so zierlich zuzubereiten, wie die Meißner Fabrik ihre anmutigen Porzellanpüppchen. Er rühmte später, wie sich damals die Richtung seines Dichtens gänzlich zum Natürlichen und Wahren geneigt habe, und „wenn die Gegenstände auch nicht immer bedeutend sein konnten, so suchte ich sie doch immer rein und scharf auszudrücken." Uns scheint die Wahrheit und Natürlichkeit schon durch die Überklugheit des Jünglings beeinträchtigt und durch die starke Neigung zum Klischee, das freilich schon im Stoffe gegeben war. Nicht als Natur, sondern als Kunstgebilde werden diese zierlichen Gedichte empfunden. Schweben sie ja doch schon stofflich in einer völlig idealen Welt — in einer arkadischen Landschaft, wo Götter und Göttinnen der antiken Mythologie hausen, und auch die Menschen in der Regel nicht bürgerliche, sondern Schäfernamen tragen. Und Kunst ist auch die Form: der geistreiche Fluß der Erzählung, die Leichtigkeit der reizvoll wechselnden Vers- und Strophenformen, in denen der Jüngling mit Glück die pedantische Umklammerung der steifen Alexandriner meidet, und die witzige Ausspitzung der Ausgänge, in denen der Belehrungsdrang der Aufklärung sich oft mit schalkhaftem Humor zur Grazie mischt, wie etwa am Schluß von „Pygmalion":

Wer wild ist, alle Mädchen flieht,
Sich unempfindlich glaubt,
Dem ist, wenn er ein Mädchen sieht,
Das Herze gleich geraubt.

Drum seht oft Mädchen, küsset sie,
Und liebt sie auch wohl gar,
Gewöhnt euch dran, und werdet nie
Ein Tor, wie jener war.

Nun, lieben Freunde, merkt euch dies,
Und folget mir genau,
Sonst straft euch Amor ganz gewiß,
Und gibt euch eine Frau.

Das Buch „Annette" enthält lauter Gedichte, nicht nur Verse. Freilich, die Verse in den Briefen sind uns doch lieber. Es ist weniger Witz und Kunstverstand in ihnen, und mehr Gefühl.

Dem Dichter, der später Tasso sagen ließ:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide,

schenkte die Gabe des gefühlsmäßigen Liedes der Schmerz. Nicht die schillernde Qual der Eifersucht, sondern ein wirklicher und reiner Schmerz: die Trennung von Annette im Frühling 1768. Die Briefe an Behrisch zünden in sein Innerstes hinein. Im März schreibt er: „Wir lieben einander mehr als jemals, ob wir einander gleich seltner sehen. Ich habe den Sieg über mich erhalten, sie nicht zu sehen, und nun dacht' ich gewonnen zu haben, aber ich bin elender als vorher, ich fühle, daß die Liebe sich selbst in der Abwesenheit erhalten wird. Ich kann leben, ohne sie zu sehen, nie, ohne sie zu lieben." Am 26. April: „Es war ein schröcklicher Zeitpunkt bis

zur Erklärung, aber sie kam, die Erklärung, und nun — nun kenn' ich erst das Leben... Behrisch, wir leben in dem angenehmsten freundschaftlichsten Umgange, wie Du und sie; keine Vertraulichkeit mehr, nicht ein Wort von Liebe mehr, und so vergnügt, so glücklich. Behrisch, sie ist ein Engel... Wir haben mit der Liebe angefangen und hören mit der Freundschaft auf. Doch nicht ich. Ich liebe sie noch, so sehr, Gott, so sehr. O, daß Du hier wärest, daß Du mich trösten, daß Du mich lieben könntest!"

Den Trost, den ihm der abwesende Behrisch nicht schenken konnte, suchte er bei Friederike Öser, der Tochter seines Lehrers. Die Familie Öser besaß in Dölitz bei Leipzig ein Landgut. Dorthin zog es ihn:

Wenn mich mein böses Mädchen plagte,
Wenn der Verdruß mich aus den Mauern jagte,
War ich verwegen g'nug, und wagte
Dich aufzusuchen, eh' es tagte,
Auf deinen Feldern, die du liebst,
Die du mir oft so schön beschriebst.

Da ging ich nun in deinem Paradiese,
In jedem Holz, auf jeder Wiese,
Am Fluß, am Bach, das hoffende Gesicht
Vom Morgenstrahl geschminkt, und sucht und fand dich nicht.
Dann schlug ich, angereizt von launischem Verdrusse,
Den armen Frosch am sonnbestrahlten Flusse,
Dann jagt' ich ringsumher, und fing
Bald einen Reim, bald einen Schmetterling.

Das neckische und muntere Mädchen kümmerte sich zuerst nicht viel um Goethes Liebesgram. Erst seine Erkrankung stimmte sie weicher. Goethe lohnte ihr das Mitgefühl, indem er ihr bei seiner Abreise am 28. August zehn der damals entstandenen und wohl zum Geburtstag zusammengestellten Lieder als Abschiedsgeschenk gab. Diese handschriftlichen „Lieder mit Melodien, Mlle. Friederike Öser gewidmet von Goethen", hat der Dichter mit einer Ausnahme („An Venus"), zum Teil überarbeitet, in seine erste gedruckte Gedichtsammlung aufgenommen, die er zu Hause in Frankfurt anfertigte und unter dem Titel: „Neue Lieder in Melodien gesetzt von B. T. Breitkopf" 1769 in Leipzig herausgab.

In den „Neuen Liedern" regt der Lyriker zum erstenmal die Schwingen. Noch etwas zag und hilflos wie ein Falter, dessen Flügel, eben der Puppenhülle entschlüpft, erst in der Sonnenwärme erstarken müssen. Die zarten Mollstimmungen herrschen vor, und Klage und Sehnsucht gelingen besser als kecke Jugendlust und mutig packende Leidenschaft. Aber es ist doch das eigene Herzblut, das diese feingliedrigen Gebilde nährt, und wenn das Blut rekonvaleszentenhaft behutsam fließt und die Augen gern ein feuchter Schimmer beschlägt, so wird unsere Anteilnahme rege.

Schon inhaltlich spricht das Erleben aus jeder Zeile. Lieder wie

„Die Nacht", „Der Schmetterling", „An den Mond" erinnern an Goethes Streifzüge bei Tag und Nacht in der Gegend von Dölitz. Die drei hintereinandergestellten Stücke: „Das Glück" („Du hast uns oft im Traum gesehen Zusammen zum Altare gehen"), „Wunsch eines jungen Mädchens" („O fände für mich Ein Bräutigam sich!") und „Hochzeitlied" („Im Schlafgemach, entfernt vom Feste") leuchten hinein in das Hoffen, Wünschen und Verzichtenmüssen von Annettes Liebhaber. „Der Misanthrop" und „Die Liebe wider Willen" (mit den Versen: „Doch bin ich elend wie zuvor Mit misanthropischem Gesicht") spiegeln den Gram des zum Verzicht gezwungenen, indes die dazwischengestellte „Reliquie" von unverminderter Liebe erzählt: Sein Geschick gleicht dem der Locke, die sie ihm einst gegeben;

Sonst buhlten wir mit einem Glücke
Um sie, jetzt sind wir fern von ihr.
Fest waren wir an sie gehangen,
Wir streichelten die runden Wangen,
Und gleiteten oft mit Verlangen
Von da herab zur rundern Brust.
O Nebenbuhler, frei vom Neide,
Reliquie, du schöne Beute,
Erinnre mich der alten Lust.

Aber jede weinerliche Geste blasen Jugendmut und Ironie des auch jetzt das Leben Meisternden weg:

Es küßt sich so süße der Busen der Zweiten,
Als kaum sich der Busen der Ersten geküßt.

Wünscht er zuerst in dem Gedicht „An den Mond" an der Seite des Mondes am Himmel dahinzuziehen, um die Schönheit des Mädchens zu sehen, so spottet er am Schlusse:

Doch was das für Wünsche sind!
Voll Begierde zu genießen,
So da droben hängen müssen;
Ei, da schielteſt du dich blind!

Sowohl in dem einleitenden „Neujahrslied" wie in der epilogisierenden „Zueignung", die beide nach der Rückkehr in Frankfurt entstanden sind, ist der geistreiche Ton überlegener Heiterkeit wieder gefunden:

[Diese Lieder] singe, wer sie singen mag!
An einem hübschen Frühlingstag
Kann sie der Jüngling brauchen.
Der Dichter blinzt von ferne zu,
Jetzt drückt ihm diätetsche Ruh'
Den Daumen auf die Augen.
Halb scheel, halb weise sieht sein Blick,
Ein bißchen naß, auf euer Glück,
Und jammert in Sentenzen.

Das tiefere Erleben hat nun auch die Form verinnerlicht. Der Dichter selber meint, seine Lieder seien „ohne Kunst und Müh am Rand des Bachs entsprungen". Den mit emsiger Sorgfalt den galanten Mustern nachgedrechselten Zierlichkeiten im Liederbuch „Annette" tritt hier die Sprache des Herzens gegenüber, die ihre Gefühle bereits in erstaunlicher Unmittelbarkeit und mit freier Meisterschaft über die Elemente lyrischen Ausdruckes zu bilden versteht. Weist nicht in „Reliquie" schon die lebendige Locke, die sich der Dichter von der Geliebten schenken läßt — statt Schleier und Band, mit

denen die andern sich begnügen —, symbolisch auf die stärkere Gefühlslebendigkeit Goethes hin? Kündigt nicht die letzte Strophe in dem „Glück der Liebe" bereits des Dichters naturwissenschaftliche Symbolik an:

Aufgezogen durch die Sonne,
Schwimmt im Hauch äther'scher Wonne
So das leichtste Wölkchen nie,
Wie mein Herz in Ruh' und Freude?

Ausdrücke von starker Stimmungskraft stellen sich ein. Wie dehnen die Verse:

Forschend übersieht dein Blick
Eine großgemessne Weite

die Landschaft! Wie jungfräulich schlank stellt er Birken vor uns hin:

Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süßten Weihrauch auf.

Vor allem lebendig aber wirkt der Rhythmus. Kaum hie und da noch hört man das skandierende Klappern der Menuettstöckelschuhe der Rokokolyrik. In der Regel dient das rhythmische Gesetz nur dazu, die natürliche Anmut freier Gefühlsbewegung wie ein Schleiergewand leise zu umwallen und so ihren Reiz zu steigern. Der junge Künstler kennt bereits das Geheimnis aller Rhythmik: Belebung des Taktes durch Kreuzung des metrischen Tons mit Gehalt und Klang und Silbenschwere. Er versteht sich auf den belebenden Reiz der schwebenden Betonung. So bildet er vortreffliche Strophen etwa in dem „Glück der Liebe", wo eine sinngemäße Rezitation durch die — metrisch betrachtet — vierfüßigen Trochäen Daktylen und Anapäste gaukeln hört.

So kleinlaut Goethe von seinem ersten Fluge in die Welt unters Dach des Vaterhauses zurückkehrte, so schmerzlich die Gefühle waren, mit denen er auf seine Leipziger Erfahrungen zurückblickte, ein Großes hatten sie ihm geschenkt: die Gabe, sein Innerstes im künstlerischen Wort auszusprechen. Der Lyriker war geboren.

Drittes Kapitel.

Die Lösung des Gefühls.

Von dem Katzenjammer, den Goethe im Spätsommer 1768 nach Frankfurt heimbrachte, gibt uns sein Lustspiel „Die Mitschuldigen" ein verblüffendes Bild: der lose Schwiegersohn des Wirts plündert die Kasse eines Gastes, um seine Spielschulden zu zahlen. Zur Strafe muß er mit anhören, wie der Gast mit seiner Frau scharmutziert. Da tröstet er sich: das gestohlene Geld mag der Preis für die Hörner sein, die der Gast ihm aufgesetzt:

In summa nehmen Sie 's nur nicht so gar genau:
Ich stahl dem Herrn sein Geld und Er mir meine Frau.

Den Grund zu den Erfahrungen, die zu diesem peinlichen Urteil über den sittlichen Zustand der Gesellschaft führten, will Goethe schon in Frankfurt gelegt haben. Aber erst die Leipziger Erfahrungen machten die Komödie flott. Daß er sich so rasch von dieser Frivolität erholte, ist vielleicht das größte Wunder seines an Wundern nicht armen Lebens. Die Erfahrung des in der Welt wirkenden Bösen blieb in ihm lebendig und zeugte später die Gestalt des Mephistopheles. Aber wie Faust diesem entgeht, so gab es auch für Goethe eine Erlösung: die Reinigung und Vertiefung des Gemütslebens. Er dankte sie Susanne von Klettenberg.

Die körperlich-seelischen Leiden hatten den Boden bereitet, in dem die Saat der „Schönen Seele" Wurzel fassen mußte. Sie hieß: Innerlichkeit. Abwendung von der „Welt" mit ihrer Überklugheit, ihrem Prunk und ihren Verirrungen. Aufstieg ins Übersinnliche. Unmittelbares Leben in Gott. Glauben. Hingabe, schon im körperlichen Diesseits, ans geistige Jenseits. In vielen schlaflosen Nächten hatte die „Schöne Seele", wie die „Lehrjahre" erzählen, besonders etwas empfunden: „Es war, als wenn meine Seele ohne Gesellschaft des Körpers dächte, sie sah den Körper selbst als ein ihr fremdes Wesen an, wie man etwa ein Kleid ansieht. Sie stellte sich mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit die vergangenen Zeiten und Begebenheiten vor und fühlte daraus, was folgen werde. Alle diese Zeiten sind dahin; was folgt, wird auch dahin gehen; der Körper wird wie ein Kleid zerreißen, aber Ich, das wohlbekannte Ich, Ich bin." Körperlichkeit heißt Gestalt, Geistigkeit Gestaltlosigkeit, unbedingte Freiheit. Die „Schöne Seele" übte die Freiheit des Glaubens in solchem Maße, daß sie als Pietistin die formelle Zugehörigkeit zu einer pietistischen Kirche verschmähte. Sie fühlte sich von dem Grafen Zinzendorf angezogen, aber sie wollte ihre Seele nicht durch ein Bekenntnis binden.

All das ist aber eigentlich erst Verneinung. Den Keim einer positiven Religion fand Susanne von Klettenberg mit Hilfe von Dr. Metz, der auch Goethes Arzt wurde, in einem mystischen Pantheismus. „Wie gerne sah ich," bekennt die Schöne Seele, „nunmehr Gott in der Natur, da ich ihn mit solcher Gewißheit im Herzen trug; wie interessant war mir das Werk seiner Hände, und wie dankbar war ich, daß er mich mit dem Atem seines Mundes hatte beleben wollen." Um das Walten Gottes in der Natur zu erforschen, zugleich zum Zwecke körperlicher Heilung wie seelischer Erbauung, griff sie zu Werken jener Theosophen und Alchimisten, die, an der Schwelle der Neuzeit stehend, in einer Epoche der Geschichte lebten, wo der religiöse Stoff wieder einmal in Fluß gekommen und zum Erlebnis geworden war. Der wunderliche Bund von mittelalterlicher Mystik mit neuzeitlichem Forschungsdrange bot ihr tiefere Offenbarung der Schöpfungsgeheimnisse und Aufschluß über das Wirken der Gotteskraft in der Natur.

Durch Susanne von Klettenberg und Dr. Metz fand auch Goethe Eingang in diese Welt der Glaubensseligkeit und Naturvergottung. Auch ihm war, wie der kränklichen Schönen Seele, die Lockung eine doppelte: Heilung des Körpers und Trost der Seele. Und wenn er an der mütterlichen Freundin die „Heiterkeit und Gemütsruhe" sah, die sie niemals verließen, und die an das Wunder grenzende Wirkung von Dr. Metzens „Salz" an sich verspürte, so konnte er, der in dem überklugen Leipzig so kläglich Schiffbruch gelitten, darin wohl eine Stärkung finden für den Glauben an die trostvolle Wahrheit jenes gottseligen Pantheismus. Mit Fräulein von Klettenberg las er Georg von Wellings 1735 erschienenes „Opus mago-cabbalisticum et theosophicum", das sich anheischig macht, zu zeigen, „wie die Natur aus Gott und wie Gott in derselben möge gesehen und erkannt werden", und auch von der Existenz eines Lebenselixiers fabelt. Von diesem Nachläufer der alchimistischen Bewegung stiegen die beiden dann zu den Renaissancetheosophen hinauf, lasen Theophrastus Paracelsus, Johann Baptist van Helmont, sowie die aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammende Aurea catena Homeri, die Goethe „besonders gefallen wollte". Sie ließen sich durch diese Werke bestärken in dem Glauben an das Walten göttlicher Kräfte in der Natur, zu denen nicht wissenschaftlicher Verstand, sondern fühlendes Erleben den Weg erschließe, und drangen durch eigene chemische Versuche mit Windöfchen und Retorten in die Geheimnisse der Schöpfung vor. Damals erschuf sich Goethe aus Studium, Spekulation und Versuch eine Kosmologie, deren Elemente, so phantastisch ihre Einkleidung ist, doch die Grundlinien seiner spätern Weltanschauung wurden. In drei Stufen sah er die Schöpfung sich entwickeln: zuerst ist die schaffende Gottheit in sich harmonisch und geschlossen. Dann spaltet sie sich in Schaffendes und Geschaffenes. Das Geschaffene verkörpert sich in Lucifer, dem Prinzip der Materie; die Schwere, die ihr innewohnt, entfernt sie immer mehr von der Gottheit. Endlich wird durch einen weitern Gnadenakt der Gottheit der Mensch geschaffen, in dem Göttliches und Materielles sich eint, der zugleich unbedingt und beschränkt ist. Schon jetzt also, bevor Goethen Herders Weltanschauung vertraut wurde, hat er sich jene Überzeugung von einer nach dem Gesetz des Gegensatzes wirkenden, umbildenden Tätigkeit schaffender Kräfte gegründet, wie sie dann später in den morphologischen Studien klarer und konsequenter zutage tritt. Und schon jetzt bewegt sich Goethe in deutlichem Widerspruch gegen die rationalistische Weltauffassung der Aufklärung: In den Ephemerides, seinen Tagebuchblättern von Frankfurt und Straßburg, nimmt er den Renaissancepantheisten Giordano Bruno verschiedentlich gegen Bayle in Schutz. Giordanos Lehre von der Monade, die in sich ein individuelles Spiegelbild der Welt trägt, so einerseits ein Einziges und anderseits das Ganze ist — diese

Lehre, erklärt er, verdiente eine philosophischere Erörterung, als sie Bayle gebe. Will er auch den paradoxen Denker nicht entschuldigen, so seien seine Ideen doch tief und vielleicht für den Einsichtigen fruchtbar. Aus eigener Kraft war er so Herder und dem Sturm und Drang entgegengewachsen. Für alle Zeiten war er von der Starrheit, Äußerlichkeit und kritischen Zerstörungssucht einer rein verstandesmäßigen Erfassung der Welt erlöst. Er war sich des inneren Bandes zwischen sich und der Natur bewußt geworden — der Nabelschnur, um ein Bild des Stürmers und Drängers vorauszunehmen.

Für den Lyriker bedeutete dieser Umschwung die Erlösung des Gefühls und damit eine gewaltige Steigerung des Ausdrucks an Wucht und Fülle. Die Gedichte, die er in Leipzig verfaßt hatte, kamen ihm nun „zu kalt und trocken und oberflächlich“ vor, und abermals verhängte er ein großes Hauptautodafé über seine Arbeiten, bevor er zum zweitenmal das Vaterhaus verließ.

Auf das Sommersemester 1770 traf er in Straßburg ein. Was der Dichter, im besondern der Lyriker, hier erlebte, wird durch drei Begriffe bezeichnet: Herder. Das Münster. Friederike Brion.

Es war glücklichste Fügung, daß Goethe in Straßburg mit Herder zusammentraf. Denn dieser war der einzige Mensch, der ihn damals zu fördern vermochte. Pietismus und Alchimie hatten den Sinn für ursprüngliches Naturweben in ihm geweckt. Herder loderte seine Begeisterung für Volksdichtung in ihn hinein und schüttete einen Reichtum einfachster Lieder vor ihm aus. Lieder, so ursprünglich und kräftig, ja so „wild“ und stammelnd, daß sie unmittelbar aus dem Schoß der schöpferischen Gottnatur hervorgegangen schienen. Geboren ohne die Künste des glättenden, abschwächenden, verwässernden menschlichen Verstandes. Je rätselhafter ihr Sinn oft durch die abgebrochene Sprunghaftigkeit der Darstellung war, um so weiter schienen sie dem nüchternen Tageslichte der Vernunft entrückt, um so tiefer eingesenkt in die Dämmergründe des reinen Gefühlslebens. Was Resultat eines Abbröckelungs- und Verschleifungsprozesses war infolge des Wanderns der Lieder von Mund zu Mund und durch oft sehr unzulängliche Köpfe, schien den Verzückten höchste Absicht der schöpferischen Gottnatur — als ob die rätselvollen Falten und Risse verwitterten Gesteines so aus der Hand der Schöpfung hervorgegangen wären!

„Ich ward“, berichtet Goethe, „mit der Poesie von einer ganz andern Seite, in einem andern Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem solchen, der mir sehr zusagte. Die hebräische Dichtkunst,... die Volkspoesie, deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen, gebildeten Männer.“ So geriet er durch Herder „in die glückliche Lage, alles, was ich bisher gedacht,

gelernt, mir zugeeignet hatte, zu komplettieren, an ein Höheres anzuknüpfen, zu erweitern."

Die unmittelbarste Anschauung der damaligen Bewegung seines Innern geben die Niederschriften aus jener Zeit und der darauf folgenden. Der Aufsatz „Von deutscher Baukunst", die Rede „Zum Shakespeares-Tag" und später die Rezensionen für die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" und der kleine „Anhang zu Mercier-Wagners Neuem Versuch über die Schauspielkunst". Es tönt in ihnen allen wie das krachende Sprengen erstarrter Schalen, unter denen mit gewaltigem Druck neues Leben zum Licht drängt.

Wenn ihm noch in Frankfurt Giordano Brunos Lehre von dem Einen, das sich in den individuellen Gestalten spiegelt, mehr tiefsinnig als klar erschienen war, so gab nun dem Augenmenschen der Anblick des Straßburger Münsters die Deutung der mystischen Lehre des Renaissancephilosophen. Was er 1770 und 1771 erlebte, spricht der 1773 niedergeschriebene Aufsatz „Von deutscher Baukunst" aus: Das „gotische" Münster ist nicht, wie die antikisierenden Verächter jenes „barbarischen" Stils schmähten, „verworrene Willkürlichkeit", „ganz von Zierat erdrückt", sondern harmonisch gegliederte Masse, jede Einzelheit dem Ganzen dienend, für sich selber dastehend und zugleich von der Zweckidee des Ganzen belebt, d. h. geformt. Der Genius des großen Werkmeisters offenbart ihm: „Alle diese Massen waren notwendig... Nur ihre willkürlichen Größen hab' ich zum stimmenden Verhältnis erhoben. Wie über dem Haupteingange, der zwei kleinere zur Seite beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tagloch war, wie hoch darüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! Das all war notwendig, und ich bildete es schön."

So erwacht in dem Jüngling das Bewußtsein, das ihm Lebensbesitz wird: das Kunstwerk ist nicht ein nach Verstandesregeln äußerlich zusammengesetztes Gebilde, sondern ein Kosmos, von innen heraus wachsend aus lebendigem Keim, dessen Wesen und Sinn sich in seiner Gestalt im ganzen und einzelnen ausprägt. Ein Organismus, gleich den lebendigen Schöpfungen der Natur. Der Künstler im Bereiche seiner Kunst gestaltend wie Gott im Kreise der Natur, im Kunstwerk lebend wie Gott im sichtbaren All. Die Monade Giordano Brunos, das All in sich spiegelnd. Die Kunstauffassung des Pantheismus: „Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt: wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt; wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit. Deinem Unterricht dank' ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an

deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und Gott gleich sprechen kann: es ist gut!" Was Goethe 1775 „Die innere Form" nannte, ist schon in diesen Sätzen des Aufsatzes über deutsche Baukunst vorweggenommen.

Erst wer die Bedeutung dieser Zentraloffenbarung erfaßt, versteht, daß Herders Lehre von dem Volksliede so stark auf Goethe wirkte. Der Rationalismus hatte den Volksliedern ebenso verständnisbar gegenübergestanden, wie der poetischen Baukunst. Roheit und Sinnlosigkeit warf man den einen wie der andern vor. Nun wurde dem Pantheisten auch das Volkslied, gleich dem Straßburger Münster, zur künstlerischen Uroffenbarung des Weltgeistes, und seine Auswüchse erhielten den gleichen Sinn wie die Zierate des Domes.

Zwölf Volkslieder haben sich erhalten, die Goethe damals im Elsaß sammelte — „aus den Kehlen der ältesten Mütterchens aufhaschte", wie er Herder bei der Übersendung des Schatzes im Herbst 1771 schrieb —. Sie vermitteln uns das Bild, das sich Goethe vom Volkslied machte. Liebeserlebnisse mit meist tragischem Ausgang bilden den Stoff. Die Phantasie läßt sich nicht auf Ausmalung der Gefühle ein, sondern bleibt in der Sphäre des sinnlich-anschaulichen Geschehens. Es sind Balladen. „Das Lied vom Herrn und der Magd" erzählt, wie die Magd vom Herrn verführt wird. Auf die Abfindungssumme und den Stallknecht als Mann verzichtet sie. Sie kehrt zu ihrer Mutter heim. Da gebiert sie das Kind. Vor ihrem Tode berichtet sie dem Herrn. Er kommt eiligst, begegnet ihrem Leichenzug und ersticht sich an ihrem Sarge. Das Grausige ist ohne jegliche Gefühlsweichheit, ja mit derbem Humor dargestellt. Wie der gefangene Lindenschmidt den Junker Caspar um das Leben seines Sohnes bittet, sagt jener:

Das Kalb muß leiden mit der Kuh,
Soll dir nicht weiter gelingen,
Als bis gen Baden in der werten Stadt,
Soll dir dein Haupt abspringen.

Nur die Höhepunkte der Handlung werden festgehalten. Die Erzählung springt von Gipfel zu Gipfel. Motivierungen, Nebenumstände werden verschmäht. Daher der abgebrochen-rätselhafte Vortrag. Wo inneres Leben direkt zur Darstellung kommt, wird es als Rede und Gegenrede ausgesprochen. So bekommt das Volkslied dramatischen Charakter — dramatisch auch in dem Sinne, daß die Person des Sprechenden und die Tatsache des Sprechens in der Regel nicht ausdrücklich mitgeteilt werden.

Der sprachliche Ausdruck strebt nach sinnlicher Farbigkeit. Des Markgrafen Weib fordert den Zimmergesellen, der ihr das Haus gebaut hat, auf, „zu schlafen an meinem schneeweißen Leib". Das „rote Blut" spritzt gegen den Burschen, der sein ungetreues Lieb

erstochen hat. Mundartliche und sonstige alte Formen beweisen die Naturhaftigkeit: „Es reit (= ritt) der Herr von Falckenstein." „Wenn wir das Kindlein geboren han." Das Versmaß weist auf den alten Knittelvers zurück. Flickwörter („Sie ging den Turm wohl um und wieder um"; „Und schläft es nun der Zimmergesell An ihrem schneeweißen Leib") und Flicksilben („So bitt' ich um mein Sohne mein") müssen den Rhythmus stützen, längere und kürzere Verse stehen an gleichen Stellen innerhalb der Strophen. Assonanzen dienen als Reime.

Aber wer meint, Goethe habe nun sofort das Evangelium des Volksliedes in seinen eigenen Liedern zu erfüllen getrachtet, erlebt eine Enttäuschung. Seine eigenen Lieder in der Straßburger Zeit haben, mit wenigen Ausnahmen, einen seltsam matten Klang im Gegensatz zu der sprühenden Lebendigkeit der Volkslieder; sie sind alle noch Kunstlyrik. Auch jetzt geht der Künstler seinen eigenen Weg. Nicht Kritik und Wissenschaft treiben ihn, — diese stehen nur etwa winkend am Rande —, sondern das menschliche Erlebnis. Es hieß Friederike Brion.

In „Dichtung und Wahrheit" erzählt Goethe, wie ihm der Verkehr im Brionschen Hause unversehens wieder die Lust zu dichten, die er lange nicht gefühlt, geweckt habe. „Ich legte für Friederiken manche Lieder bekannten Melodien unter. Sie hätten ein artiges Bändchen gegeben; wenige davon sind übrig geblieben." So deutet er selber an, was den Charakter dieser Lieder bestimmt. Die Verhältnisse im Brionschen Haus schienen ihm eine Wiederholung der Familie des Landpredigers von Wakefield: Patriarchalische Kultur auf dem Hintergrund ländlicher Behaglichkeit. Friederike stand „auf der Grenze zwischen Bäuerin und Städterin". Sie war ein Stück Natur; aber die Natur selber macht keine Sprünge, und Goethe, der aus dem frivolen Raffinement des Rokoko herkam, vertrug zur Natur einen ansehnlichen Zusatz von Kultur, sollte sie ihn nicht abstoßen. Seine „Natur" hieß Idylle. Erst später lernte er, daß die reine Natur „schön und häßlich, gut und böse" zugleich ist, also jenseits aller ästhetischen und sittlichen Werturteile steht. Wäre Friederike eine Bauerndirne gewesen, er hätte sie nicht geliebt. War es ihm doch schon unbehaglich, als bei ihrem Besuch in Straßburg das Bäuerliche in ihr zum Vorschein kam.

Den Eindruck gereinigter Natur machen auch die erhaltenen Sesenheimer Lieder. Eine Anzahl, so das bekannte „Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg", entstammt der ländlichen Kurzweil mit den Töchtern des Pfarrhauses und die Anrede „ihr goldnen Kinder", „liebe Kinder" erinnert an den Leipziger Studenten, der den „Mädchen" zur Unterhaltung seine Späße erzählt. Nur fehlt der Hautgout geistreicher Lüsternheit jetzt gänzlich. Die Reinigung des Gefühls zeigt „Erwache, Friederike". Das Motiv — die schlafende Geliebte

— ist echt anakreontisch. Auch die geistreiche Pointierung in Ausdruck und Entwicklung erinnert an die Leipziger Lieder. Einer der Blicke der Geliebten macht die Nacht zum Tage. Schwer liegt des Reimes Joch auf seinem Busen, denn:

Die schönste meiner Musen,
Du — schliefst ja noch.

Sogar Philomele taucht noch auf. Aber wie rein ist die Situation nun erfaßt und ausgedrückt! Wie scheucht nur schon das Motiv, daß Friederike am Busen der Schwester schlummert, jeden trüben Wunsch weg, den der Leipziger Student nicht gemieden hätte. Und doch regt sich auch hier das Blut, aber es glüht in reiner Flamme:

Ich sah dich schlummern, Schöne!
Vom Auge rinnt
Mir eine süße Träne
Und macht mich blind.

Wer kann es fühllos sehen,
Wer wird nicht heiß —
Und wär' er von den Zehen
Zum Kopf von Eis!

Statt als jugendlichen Greis, wie etwa in Leipzig, gibt Goethe sich jetzt, nicht ohne Ziererei, als Kind:

Wir wollen uns zum Feuer setzen
Und tausendfältig uns ergötzen,
Uns lieben wie die Engelein.

Wir wollen kleine Kränzchen winden,
Wir wollen kleine Sträußchen binden,
Und wie die kleinen Kinder sein.

Manche dieser Liederchen sind lyrische Stoßseufzer, unmittelbar aus dem Innern hervorbrechend, gehauchte Höhepunkte des Gefühlserlebens:

Jetzt fühlt der Engel, was ich fühle,
Ihr Herz gewann ich mir beim Spiele,
Und sie ist nun von Herzen mein.

Du gabst mir, Schicksal, diese Freude,
Nun laß auch morgen sein wie heute,
Und lehr' mich ihrer würdig sein.

Aber es liegt noch etwas Gedämpftes auf diesen Äußerungen. Das Gefühl bewegt sich noch nicht frei in selbstgeschaffener Form. Der Dichter selber spürt es. Er ist noch nicht der Tassodichter, der sagen kann, wie er leidet:

mich ängsten tiefe Schmerzen,
Wenn mein Mädchen mir entflieht;
Und der wahre Gram im Herzen
Geht nicht über in ein Lied.

Aber vier der Sesenheimer Lieder gehören doch schon zu dem Kronschatz von Goethes Lyrik: Kleine Blumen, kleine Blätter; Es schlug mein Herz; Es sah ein Knab ein Röslein stehn, und das Mailied.

„Kleine Blumen, kleine Blätter" ist kunstvollste Anakreontik. „Gemalte Bänder", erzählt Goethe in „Dichtung und Wahrheit", „waren damals eben erst Mode geworden; ich malte ihr gleich ein paar Stücke und sendete sie mit einem kleinen Gedicht voraus." Wenn Gottfried Keller am Schluß des „Sinngedichtes" den pechdrahtfertigenden Schuster das Lied singen läßt, so tut er das mit Fug und Recht; denn es hat als Volkslied weiteste Verbreitung gefunden. Aber weder in Goethes Urform noch in der nur leicht ändernden

Gestalt, die Keller ihm lieh. Vorstellungen wie die von den Frühlingsgöttern, die die kleinen Blumen, kleinen Blätter auf ein luftig Band streuen, oder die des Zephyrs, der es auf seine Flügel nehmen soll, sind dem Empfinden des Volkes fremd. Aus den Frühlingsgöttern macht es etwa einen Frühlingsgärtner; im Wiggertal im Kanton Luzern z. B. werden die beiden ersten Strophen in folgender Form gesungen:

Kleine Blumen, kleine Blätter
Pflücken wir mit leiser Hand,
Holder Jüngling, Frühlingsgärtner,
Wandle auf dem Rosenband.

Hüpfend über Feld und Hügel
Geh' ich nur mit Lust und Freud!
Alsdann tritt sie vor den Spiegel,
Freut sich ihrer Munterkeit.

Aber auch Goethe hat die Kunstform des Liedes nicht schon in Straßburg gefunden. Die Urgestalt lautete, nach der Abschrift in Friederike Brions Nachlaß:

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlingsgötter
Tändlend auf ein luftig Band.

Zephir, nimm's auf deine Flügel,
Schling's um meiner Liebsten Kleid!
Und dann tritt sie für den Spiegel
Mit zufriedner Munterkeit.

Sieht mit Rosen sich umgeben,
Sie wie eine Rose jung.
— Einen Kuß, geliebtes Leben!
Und ich bin belohnt genung.

Schicksal, segne diese Triebe,
Laß mich ihr und laß sie mein,
Laß das Leben unsrer Liebe
Doch kein Rosenleben sein!

Mädchen, das wie ich empfindet,
Reich' mir deine liebe Hand!
Und das Band, das uns verbindet,
Sei kein schwaches Rosenband!

Erst bei der Umarbeitung für den Druck in J. G. Jacobis Iris, wo das Lied im Januar 1775 erschien, gab Goethe die Tautologie der beiden letzten Strophen preis, ließ die zweitletzte weg und wandelte die letzte, mit leiser Andeutung des spätern Schicksals seiner Liebe, leicht um:

Fühle, was dies Herz empfindet,
Reiche frei mir deine Hand,
Und das Band, das uns verbindet,
Sei kein schwaches Rosenband!

Dafür scheint in dem „Fabelliedchen" „Es sah ein Knab' ein Röslein stehn" der Ton des Volksliedes so rein getroffen, daß allen Ernstes die Frage erörtert werden konnte, ob Goethe überhaupt der Verfasser sei, da Herder es in dem „Briefwechsel über Ossian" als ein „Lied für Kinder", und in den Volksliedern mit dem Zusatz „Aus der mündlichen Sage" veröffentlichte.

Man weiß heute, daß sich Goethe durch ein wirkliches Volkslied hat anregen lassen. Aber doch nur anregen lassen. Denn die Gestalt, in der das Lied durch das 19. Jahrhundert wanderte, ist seine Schöpfung. Der Stil der Volksballade, den ihn Herder und seine eigenen Beobachtungen gelehrt, ist zur Kunstform gesteigert. Der dramatische Dialog zwischen Knabe und Röslein bildet den Höhepunkt der zweiten Strophe, die erste und dritte enthalten epische Schilderung des Vorgangs. Die kurzen, häufig nur aus Subjekt

und Prädikat bestehenden Hauptsätze geben sinnliche, lebendig bewegte Anschauung. Aus dem Refrain, vor allem aus der wundersamen Steigerung in „Röslein, Röslein, Röslein rot", klingt lyrische Innigkeit. Der munter wechselnde Rhythmus scheint ganz aus der freien Beweglichkeit des Volksliedtaktes genommen. Aber so knapp und alles sagend, so kunstvoll gebaut und sinnlich ist keines der Volkslieder, die Goethe oder Herder gesammelt.

Und doch fand Goethe erst bei der Umarbeitung für die Gedichtausgabe von 1789 die endgültige Kunstform. Die erste Fassung wies noch Vorschlagssilben auf („Es sah ein Knab"; „Ein Röslein auf der Heiden"), die nach Herders Ansicht nur als Halbton zu sprechen waren. Jetzt ließ Goethe sie völlig fallen. Seinem geklärten Stilgefühl mochten die unartikulierten Laute nicht mehr zusagen; zugleich war die Knappheit gesteigert. An die Stelle des blassen:

Er sah, es war so frisch und schön
Und blieb stehn, es anzusehn

trat nun das bewegte und innige:

War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn.

Dafür konnte die folgende Zeile:

Stand in süßen Freuden

gemildert werden in:

Sah's mit vielen Freuden.

In der Mittelstrophe ersetzte Goethe das syntaktisch ungeschickte und schmollend sich sträubende

Daß ich's nicht will leiden

durch das klare und energische

Und ich will's nicht leiden.

Vor allem die letzte Strophe hat unendlich gewonnen. Die Urfassung hatte geschrieben:

Jedoch der wilde Knabe brach
Das Röslein auf der Heiden.
Das Röslein wehrte sich und stach,
Aber er vergaß darnach
Beim Genuß das Leiden!

Statt dieser volkstümlichen Derbheit fand die zweite Bearbeitung die glückliche, leise ins Tragische übergreifende Form:

Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.

Zugleich ist die Änderung ein Gewinn für die Komposition geworden. Weilt unser Blick in der Anfangsstrophe vor allem auf dem Knaben, in der Mittelstrophe auf dem Knaben und dem Röslein, so zieht ihn nun in der Schlußstrophe das Los des Röslein auf sich.

„Es schlug mein Herz“ (später „Willkommen und Abschied“) ist durch und durch und von Anfang an Kunstlyrik. An Aufbau und Ausgestaltung den Leipziger Gedichten gleichend, übertrifft es sie an Glut des Gefühls. Wenn früher die gleichmäßigen, elegisch-gedämpften Töne überwogen, so hat in Goethe nun die Liebe die unmittelbare Sprache der auf- und abflutenden Leidenschaft geweckt. So stürmisch drängt sie, daß er ihr nur allzu kräftigen Ausdruck leiht:

Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferde,
Und fort! wild wie ein Held zur Schlacht.

— ein Bild, kaum angemessen für die Stimmung des Jünglings, der zur Geliebten geht.

Bezeichnend ist ein Unterschied des seelischen Verhaltens zwischen der ersten und zweiten Hälfte, der sich zu einem Stilunterschied auswächst. In der zweiten Hälfte, auf die eigentlich nur das „Willkommen und Abschied“ sich bezieht, schildert der Dichter meist unmittelbar sein Erleben im Zusammensein mit der Geliebten:

Ich sah dich, und die milde Freude
Floß aus dem süßen Blick auf mich.
Ganz war mein Herz an deiner Seite
Und jeder Atemzug für dich.

In der ersten Hälfte dagegen herrscht Stellvertretung des Gefühls durch das Bild. Vor allem in den Naturschilderungen:

Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht;
Schon stund im Nebelkleid die Eiche
Wie ein getürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Wenn Goethe hier in Vergleichen und Personifikationen schwelgt, so tut er es doch wohl nicht der stärkeren „Anschaulichkeit“ wegen, sondern weil der leidenschaftlich dahintreibende Strom seines Fühlens durch den langen Ritt in der einschlafenden Natur gestaut wird. Nun setzt die gehemmte Liebesglut den Webstuhl der Phantasie in Bewegung und schafft darauf die wundersamen mythologischen Bilder des Naturlebens. Sobald der Dichter bei der Geliebten ist, ist der Strom wieder frei und umspielt und umspühlt nun unmittelbar mit seinen singenden Wellen das köstliche Beisammensein.

Auch bei „Willkommen und Abschied“ hat Goethe die eigentliche Kunstvollendung erst später erreicht. Die Bearbeitung für den ersten Druck in der „Iris“ 1775 brachte statt: „Wie ein getürmter Riese“ das glücklichere: „Ein aufgetürmter Riese“. Das „auf“ trägt einen kräftigern Akzent als das „ein“, und der Rhythmus zwingt uns nun gleichsam, auf einer Stufenreihe (ein aúfgetürmter Ríese) zu der Spitze des Turmes emporzusteigen. Auch diese zweite Fassung läßt den Mond nicht mehr „schläfrig“, sondern „kläglich“ aus dem Duft hervorscheinen.

Aber erst die Gedichtausgabe von 1789 brachte die endgültige

Form. Jetzt wird das derbe Bild von dem in die Schlacht stürmenden Helden gemildert zu:

Es war getan fast eh' gedacht.

Vor allem aber ist nun der Ausgang umgewandelt. In der ersten Fassung lautete er:

Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe!
Aus deinen Blicken sprach dein Herz.
In deinen Küssen welche Liebe,
O welche Wonne, welcher Schmerz!
Du gingst, ich stund, und sah zur Erden,
Und sah dir nach mit nassem Blick;
Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

Glück und Schmerz verteilen sich in dieser Abschiedsstunde gleichmäßig auf beide Liebende, und sogar der Jüngling (der in die Schlacht ziehende Held!) schämt sich jetzt der Tränen nicht — so nah berühren sich diesem leidenschaftlichen Geschlecht Kraft und Rührseligkeit! Die spätere Fassung scheidet hier klarer. Nicht das Mädchen geht, sondern der Jüngling — denn er nimmt Abschied. Und sie weint; denn sie bleibt zurück, indes er wieder ins Leben hinausstürmt, das stärkende Gefühl der Liebeswonne im Herzen, das nur kurze Zeit durch den Abschied „verengt" worden ist. So hat zugleich ein typisches Verhältnis zwischen Jüngling und Mädchen wie das persönliche Erleben Goethes mit Friederike in dieser Fassung seinen Ausdruck gefunden:

Doch ach, schon mit der Morgensonne
Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küssen welche Wonne!
In deinem Auge welcher Schmerz!
Ich ging, du standst und sahst zur Erden
Und sahst mir nach mit nassem Blick:
Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

In dem „Maifest" (später zu „Mailied" gedämpft) quillt von allen Sesenheimer Gedichten das reinste lyrische Blut. Bedarf Goethe bei den andern zur Darstellung seines Gefühls noch der epischen Maskierung oder der mythologischen Umschreibung, so jubelt sich hier der Drang des Innern unmittelbar mit hinreißender Inbrunst aus. Als Pantheist ist er nach Straßburg gekommen. Renaissancetheosophen und spätere Alchimisten offenbarten ihm das Leben als Wirkung göttlicher Kraft. Nun spürt er sie selber in sich als Liebe. Aber Wort ist Schall und Rauch. Was der Mensch als Liebe fühlt, ist es nicht das gleiche, was in allem Naturwerden des Frühlings aus dunkelm Schoße zum Lichte drängt? Zum erstenmal wird Goethe die Einheit des Innen und des Außen, des geistigen und des körperlichen Daseins bewußt. Das ganze Leuchten der Natur, das Glänzen der Sonne, das Lachen der Flur; die Blüten, die aus jedem Zweig dringen, die tausend Stimmen im Gesträuch — all das ist nur, jedes in seiner Sprache, die Verkündigung des einen Evangeliums, das er auch in der Freude und Wonne seiner Brust jauchzen hört — des Evangeliums des in Kraftentfaltung herrlich sprießen-

den Lebens. Nicht mehr in künstlich gedrechselten Metaphern und geistreichen Personifikationen, unmittelbar bricht sich die Liebe Bahn. Denn ob sie „so golden schön" ist, „wie Morgenwolken auf jenen Höhn"; ob sie „im Blütendampfe die volle Welt" segnet, all das *sind* keine *Metaphern* mehr. Goethe meint es eigentlich; denn die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit der Geschöpfe jauchzt ihm nun das Hen-Kai-Pan seiner Naturvergottung zu: alles ist eins, Liebe und goldene Morgenwolken und die Blütenpracht, die wie eine warme Dampfwolke aus der Erde zum Himmel dringt, und die Geliebte und die Lerche und die Morgenblumen — jedes ein Ton in der brausenden Urmelodie des Lebens. Und jetzt kann der Dichter, um die Gesichte seines Innern kunstvoll darzustellen, auch keine künstlichen Strophengebilde und Kompositionsgesetze mehr brauchen. In stürmisch vorwärtsdrängendem Rhythmus braust das Hohelied seiner Liebe dahin, mit seinen schäumenden Wellen die leichten Dämme der vierzeiligen Strophen überspühlend. In einer Sprache, die den ruhig darstellenden Aussagesatz kaum kennt, meist Ausruf und Beteurung ist. Zwei große Wogen, die eine in stürmischem Schwung sich aufbäumend zum Höhepunkt:

O Erd o Sonne,
O Glück o Lust!

die andere in langsamerem und breiterem Anschwellen, aber mit umso größerer Innigkeit das Geständnis der Liebeswonne wiederholend und mit dem Wunsch des Glückes der Geliebten sich krönend. Keine logische Entwicklung, kein epischer Fortgang, keine geistreiche Pointe. Der gliedernde, klärende, formende Verstand ganz beseitigt, nur Blütendampf des Gefühls.

Das Mailied stellt nicht nur innerhalb der Goetheschen Lyrik, sondern in dem Werdegang der deutschen Lyrik überhaupt etwas völlig Neues dar, zu dem nur Klopstocks Oden Ansätze zeigen: die All-Einheit des lyrischen Gefühls. Die Lyrik hat hier ihren symbolischen Stil gefunden. In dem Einen spiegelt sich das Ganze, also auch unser eigenes Gefühl und Leben. Daher die Innigkeit. Das All-Einheitsgefühl, dem nichts Gewordenes fremd ist, das „überall im Innern" ist, erfaßt auch uns selber und reißt uns unaufhaltsam als Gleiches zu Gleichem, als Welle zu Wellen hin in den einen Strom des Lebens. Das Mailied leitet so, nach Inhalt und Ausdruck, zu den Hymnen des Stürmers und Drängers über.

Viertes Kapitel.

Im Sturm und Drang.

Mit dem jähen Abschied von Sesenheim hatte Goethe für alle Zeiten der Idylle entsagt. Er hatte, wie der Barbier Rotmantel in der „Neuen Melusine", den engen Ring entzweigesprengt, der ihn

zum Zwerge gemacht hätte, und hatte das winzige Königsglück an der Seite der Zwergenprinzessin der Freiheit und Naturgröße des Menschen geopfert. Wenn er je wieder zur Idylle zurückkehrte, so tat er es, wie in dem aufschlußreichen Gedicht „Adler und Taube", nur in Gedanken. Sie blieb Sehnsucht, Traum; sie wurde nicht Wirklichkeit.

Der Naturpantheismus, das Erlebnis der gotischen Baukunst, Herder und Friederike hatten das Gefühl des Reifenden erlösen helfen — nun zerriß das freigewordene alle Hüllen und Hecken. Revolutionsstimmung brodelte in ihm. Um so heißer und triebkräftiger, je höher er über die andern ragte. „Ich möchte beten, wie Moses im Koran: ‚Herr, mache mir Raum in meiner engen Brust.'"

Das Genie fühlte sich unmittelbar in der Hand des Allmächtigen. Als er im Spätsommer 1772, auf der Rückreise von Wetzlar, der Lahn entlang wanderte und der Wunsch, bildender Künstler zu werden, wieder gebieterisch vor seine Seele trat, schleuderte er sein Messer in den Fluß: sähe er es hineinfallen, so würde sein Wunsch erfüllt werden; würde aber das Eintauchen des Messers durch die überhängenden Weidengebüsche verdeckt, so sollte er Wunsch und Bemühung fahren lassen. Ein paar Wochen früher hatte er Herder geschrieben: „Noch immer auf der Woge mit meinem kleinen Kahn, und wenn die Sterne sich verstecken, schweb' ich so in der Hand des Schicksals hin, und Mut und Hoffnung und Furcht und Ruh wechseln in meiner B r u s t. Seit ich die Kraft der Worte στῆθος [Brust] und φρενίδες [Zwerchfell] fühle, ist mir in mir selbst eine neue Welt aufgegangen. Armer Mensch, an dem der Kopf alles ist!" Brust und Zwerchfell sind für die Griechen der Sitz der Geisteskraft; für Goethe liegt in dieser Vorstellung gleichsam eine Versinnlichung: Geisteskraft als Gefühl oder Empfindung aufgefaßt, im Gegensatz zu dem äußerlichen Verstand, der im Kopf wohnt. Deswegen seine Begeisterung für die bildende Kunst. An ihren Werken kann er sinnlich mit Händen greifen, was es heißt, schöpferisch tätig sein. „Ich lerne täglich mehr," schreibt er dem Straßburger Pfarrer Röderer im Herbst 1773, „wieviel mehr wert es in allem ist, am Kleinsten die Hand anlegen und sich bearbeiten, als von der vollkommensten Meisterschaft eines andern kritische Rechenschaft zu geben. Ich habe das in meiner Baukunst und anderswo von Herzen gesagt, und ich weiß, daß das Wort, an jungen warmen Seelen, die im Schlamme der Theorien und Literaturen noch nicht verloren sind, fassen wird."

Aber dieses Gefühl des Genies für das in Natur und Kunst Notwendige und Schicksalsmäßige hieß doch nicht willenloses Sichgehenlassen. Wenn Goethe später Egmonts tragischen Untergang als die Wirkung dessen hinstellte, was er das Dämonische nannte, so spürte er wohl dieses Dämonische in sich selber; aber er selber

war nicht Egmont. Er ging nicht an seinem Dämonischen zugrunde. Herder hatte den Freund in seiner sarkastischen Art einem Specht verglichen. Nun schreibt ihm Goethe, ein guter Geist habe ihm den Grund seines spechtischen Wesens entdeckt: „Über den Worten Pindars ἐπικρατεῖν δύνασθαι ist mir's aufgegangen. Wenn Du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an Deinen Zügeln bäumen, Du ihre Kraft lenkst, den austretenden herbei-, den aufbäumenden hinabpeitschest, und jagst und lenkst, und wendest, peitschest, hältst, und wieder ausjagst, bis alle sechzehn Füße in einem Takt ans Ziel tragen — das ist Meisterschaft, ἐπικρατεῖν, Virtuosität." Also Leidenschaft, nicht sinnlos ihre Kraft verzettelnd, sondern von herrischem Willen zum Ziel gelenkt — das ist Goethes Ideal. Das heißt ihm Genie. Bildende Naturkraft. Man braucht nur seine Briefe aus den siebziger Jahren zu lesen, um ein unmittelbares Bild dieser gelenkten Naturkraft zu bekommen. Wühlend greift er mit vollen Händen in den Reichtum seines Innern und schüttet ihn aus, wahllos scheinbar, Großes und Kleines, Derbes und Zartes, Äußerlichstes und Tiefstes, Ganzes und Stückwerk durcheinander. Ein Gestammel von Naturlauten. Aber doch nur scheinbar. Denn der schärfere Blick erkennt immer in dem Chaos die ordnende und bildende Hand, die nur etwas kräftiger zuzugreifen brauchte, um Gestalten erstehen zu lassen. Eine klare Intelligenz leuchtet durch das Gewühl.

Dieses Urgefühl mußte, wenn es nach künstlerischem Ausdruck rang, sozusagen mit Naturnotwendigkeit zu jenen mythischen Gestalten greifen, in denen Priester und Seher aus dem Kindesalter der Menschheit ihr Erleben der Welt im künstlerischen Bilde verdichtet. Schon in Straßburg war er in die Herrlichkeit Homers eingedrungen. Jetzt sog er sich voll von Vorstellungen der Bibel, Ossians, Pindars. Es war ihm Volkspoesie — „Muttersprache des menschlichen Geschlechts". Aus Ossian übersetzt er im September 1771 die Gesänge von Selma, aus Pindar die — unechte — fünfte olympische Ode, aus dem Alten Testament Stücke des Hohenliedes. Seinem Briefstil geben biblische Reminiszenzen Kraft und Weihe. „Ich lasse Sie nicht! — Jacob rang mit dem Engel des Herrn! — An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen."

Etwas Heroisches, Mythisches und Pathetisches kommt in sein Denken, und seine Sprache nimmt die Gebärde des Titanischen an. Ihn, der nach Heinses Ausdruck selber Genie war vom Scheitel bis zur Fußsohle, und nach Fritz Jacobis Meinung ein Besessener, dem fast in keinem Falle gestattet war, willkürlich zu handeln — ihm wird das Wesen und Werden des Genies das Hauptproblem seines Schaffens. Cäsar, der Begründer der römischen Weltherrschaft; Sokrates, der größte Philosoph des Altertums; Prometheus, der Schöpfer der menschlichen Kultur; Mahomet, der Stifter einer

der erfolgreichsten Religionen; Faust, der Träger der neuzeitlichen Kulturbewegung Europas — sie alle werden zu Verkündern seines Geniegefühls. Er hatte nicht Raum für sie alle in seiner engen Brust. Quellender Reichtum drängte in ihm. „Goethe steckt voll Lieder," schrieb Caroline Flachsland ihrem Bräutigam im Frühling 1772, und Ende 1774 schrieb Knebel an Bertuch: „Er zieht Manuskripte aus allen Winkeln seines Zimmers hervor."

Nichts zeigt augenfälliger die Wandlung, die mit Goethe seit Leipzig vorgegangen, als sein Verhältnis zur griechischen Mythologie. Der Leipziger Student hatte in seinen Gedichten jene mythologischen Nippfigürchen aufgestellt, die das ungläubige Rokoko den ungläubigen Dichtern des ausgehenden Altertums abgeborgt hatte: Zierlichkeiten ohne religiösen Sinn wie Amoretten und Grazien und die Tauben der Venus. Jetzt stieg der Schüler Herders hinab in die Urzeit des Griechentums zu jenen Göttern, an die das fromme Gemüt glaubte. Wo der Dichter noch Seher war und Kunst, Religion und Wissenschaft eine tiefsinnige und leuchtende Dreieinheit bildeten. Homer und Pindar waren die Quellen, aus denen er mit schauernder Seele Offenbarung trank, gläubig wie sie, ja in seiner Inbrunst tiefsten Gehalt sogar in jene Gestalten hineindeutend, die, wie bei Horaz, nur Schöpfung einer großgebärdigen Konvention waren.

Nun schreiten über die am Boden spielenden Amoretten mit weitausholenden Schritten die Riesengestalten der Urzeit hinweg: Deukalion und Pyrrha, Prometheus und die Titanen, Zeus und Kronos, Phöbus Apollon der Töter des pythischen Drachen, Ganymedes, Bromios-Bacchus', und wenn, in „Wanderers Sturmlied", mitten in diesem Gewimmel gigantischer Urgestalten der schönheitsselige Künstler einmal den Göttinnen der Anmut ruft, so nennt er sie nicht mit dem durch die Anakreontik abgespielten Namen Grazien, sondern dem griechischen Charitinnen. Denn alle diese Göttergestalten sind ihm nicht Geste, Name, bloße Anhäufung kolossaler Leiber und Glieder. Sein pantheistischer Glaube hat neue Lebenskraft in die erstarrten Körper geströmt, den Namen einen Sinn und den Gebärden eine Bedeutung gegeben. Jene mythologischen Rokokofigürchen waren im besten Falle Allegorien. Sie plauderten dem Verstande in begrifflich klarer Sprache Dinge und Beziehungen vor, die er leicht durchschaute, weil sie ihm schon tausendmal vorgeplaudert worden waren, und ergötzten daneben mit ihrer Zierlichkeit das Auge. Das Gefühl aber ging leer aus. Die Göttergestalten Homers und Pindars aber wurden dem Pantheisten zu Symbolen, die nur mit dem ahnenden Gemüt, dem denkenden Gefühl und dem fühlenden Denken, erfaßt werden konnten. Denn das begrifflich-rationale Denken haßte er. „‚Emilia Galotti' ist auch nur gedacht," schrieb er Herder, und an des Freundes „Fragmenten"

rühmte er, es sei in ihnen nichts [so sehr] wie eine Göttererscheinung über ihn herabgestiegen, habe sein Herz und Sinn mit warmer heiliger Gegenwart durch und durch belebt, als das, wie Gedank' und Empfindung den Ausdruck bildet.

So erglühte im feurigen Hauch seiner pantheistischen Inbrunst die griechische Mythologie wieder zur Religion. Zu einer andern Religion, als sie Lessing im „Nathan" oder in der „Erziehung des Menschengeschlechtes" lehrte. Nicht zu einem verständig-kritischen Moralismus, der das Wundervolle, Übermenschliche und Übersinnliche im Walten der Welt durch das geometrisch klare Raster der menschlichen Vernunft photographierte und zum menschlichen Gebrauche oder Genusse vervielfältigte, sondern zum Gottweltgefühl, dessen Gehalt nur der Künstler in Phantasiegestalten, nicht der Denker in Begriffen ausdrücken konnte. Setzte Lessing, in seinem Kampfe gegen das offizielle Christentum, nur neue Begriffe an die Stelle alter, so verdampfte Goethe den Begriff wieder zum Gefühl. Es war religiöses Gefühl, nicht aufklärender Verstand, wenn er, in dem „Briefe des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***" Toleranz und Liebe lehrte, in den „Zwo Fragen" gegen die „kalte Reduktion" und die „gelehrten Prediger" eiferte, oder wenn er die Bekehrungsversuche von Lavater und Pfenninger zurückwies: „Daß Du mich immer mit Zeugnissen packen willst! Wozu die? Brauch' ich Zeugnis, daß ich bin? Zeugnis, daß ich fühle? — Nur so schätz', lieb', bet' ich die Zeugnisse an, die mir darlegen, wie Tausende oder einer vor mir eben das gefühlt haben, das mich kräftiget und stärket. — Und so ist das Wort der Menschen mir Wort Gottes, es mögen's Pfaffen oder Huren gesammelt und zum Kanon gerollt oder als Fragmente hingestreut haben. Und mit inniger Seele fall' ich dem Bruder um den Hals, Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Machiavell!" — Homer und Pindar, können wir hinzusetzen. In jedem lebte ihm das All, das er in sich fühlte. Jeder sprach ihm in den Gestalten, die er geschaffen, sein Allgefühl aus. Und er wandelte in ihren Spuren. „Die Fülle der heiligsten, tiefsten Empfindung drängte für einen Augenblick den Menschen zum überirdischen Wesen, er redete die Sprache der Geister, und aus den Tiefen der Gottheit flammte seine Zunge Leben und Licht." So deutet er in der zweiten der „Zwo Fragen" das Pfingstwunder des Zungenredens. Er selber redete „aus den Tiefen der Gottheit" „die Sprache der Geister" in seinen Hymnen.

An der Spitze, auch zeitlich, steht, im Herbst 1771 entstanden, „Wanderers Sturmlied". In „Dichtung und Wahrheit" liest man, die Freunde hätten Goethe wegen seines rastlosen Umherschweifens den Wanderer genannt. „Mehr als jemals war ich gegen offene Welt und freie Natur gerichtet. Unterwegs sang ich mir seltsame Hymnen und Dithyramben, wovon noch eine, unter dem Titel

„Wanderers Sturmlied", übrig ist. Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin, da mich ein schreckliches Wetter unterwegs traf, dem ich entgegengehen mußte." Ein hartes Urteil des Greises über den Genieausbruch des Jünglings. Unbillig schon deswegen, weil das aufgezeichnete Gedicht ja nicht mit dem im Unwetter improvisierten bis ins einzelne identisch sein kann. Ist das „Sturmlied" der Werke wirklich „Halbunsinn"?

In der dritten Ode des vierten Buches hat Horaz den Liebling der Musen im Gegensatz zum Sieger in Wettkampf und Krieg gepriesen.

Sein Lob friedlichen Dichterruhms klingt in Klopstocks erster Ode „Der Lehrling der Griechen" nach, gesteigert zum Preis der Idylle und des anakreontischen Taubenglückes:

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah,
Wen, als Knaben, ihr einst, Smintheus Anakreons
Fabelhafte Gespielinnen,
Dichtrische Tauben, umflogt und sein mäonisch Ohr
Vor dem Lärme der Scholien
Sanft zugirrtet und ihm, daß er das Altertum
Ihrer faltigen Stirn' nicht säh',
Eure Fittiche lieht und ihn umschattetet,
Den ruft, stolz auf den Lorbeerkranz,
Welcher vom Fluche des Volks welkt, der Eroberer
In das eiserne Feld umsonst.

An Klopstocks Ode erinnert wiederum Goethes Anfang:

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz.

Aber sein Genius ist nicht der rosenumkränzte, taubenumgirrte Pfleger des geistigen Lebens, wie der Klopstocks, Anakreons und Theokrits, sondern der Urzeuger sinnlich-geistigen Lebens. Nicht in der lächelnden Idylle sieht er ihn walten, im Regenschauer und Schloßensturm fühlt er ihn sich urkräftig offenbaren und zitternde Wonne wecken in des Wanderers empfänglicher Brust. Dem Alleinheitsgefühl des Pantheisten wird der Gewittersturm der Natur zur Urgewalt im Geist des Schaffenden. Aber der Genius führt ihn sicher empor und klärt seinen Blick. Deukalion wird er, der nach der großen Sündflut Menschen aus Steinen schuf, und Pythius Apollo, der mit den Sonnenpfeilen den giftigen Sumpfdrachen erlegte. Und im Toben der Leidenschaftsstürme entzündet der Genius in seinem Innern jene Wärme, die das Kunstwerk zu seinem Entstehen bedarf:

Nach der Wärme ziehn sich Musen,
Nach der Wärme Charitinnen.

So schafft, vom Genius im Sturme geleitet, der Künstler aus den im Chaos (dem Schlamm Deukalions) gemischten Elementen sein Werk, ein Sieger, ein Gott:

Umschwebt mich, ihr Musen! Und der Sohn des Wassers und der
Ihr Charitinnen! Erde,
Das ist Wasser, das ist Erde Aber den ich wandle göttergleich.

In „Adler und Taube" stellt Goethe dem einsamen Heldenmut des Adlers das idyllische Glück des Taubenpaars gegenüber. Auch in „Wanderers Sturmlied" stellt sich als Gegensatz zu dem einsam durch Sturmwetter sich kämpfenden Genie die Idylle ein. Die Vorstellung eines Bauern, der vorm Unwetter sich birgt in seiner warmen Hütte und sich da an den Gaben des Bacchus (Vater Bromios) stärkt — nur an den Gaben des Bacchus („Deine" V. 42 ist zu betonen als Gegensatz zu dem „alles" V. 47), aber diesen im weitesten Sinn als Erzeugnissen der nährenden Natur, bei denen der Einfache glücklich ist. Und der Dichter, der den Schutz der Hütte bedarf, nicht zu lieblichem Genuß, sondern um dort in der Ruhe sein stürmisches Erleben zum anmutvollen Kunstwerk zu gestalten — er soll, vom Sturm umtobt, diese Hoffnung nicht hegen dürfen? Wohl zur Hütte kehren, aber ohne die Aussicht auf die Gnade der Musen und Charitinnen?

Aber glüht nicht Bromios, dessen leibliche Gaben der Bauer genießt, in des Künstlers Brust? Als das Seelenfeuer („Bist, was innre Glut Pindarn war"), die begeisternde Urkraft des Genies? Ist der berauschende Gott nicht der Genius des Jahrhunderts, d. h. des Sturms und Drangs? Ist diese innere Glut nicht, was der Welt — pantheistisch — die Sonne, Phöbus Apollon? Das Zentralfeuer, aus dem alles Leben quillt? Die Vorstellung von Prometheus' „heilig glühendem Herzen" kündet sich an.

Doch Genie heißt Einsamkeit. Denn alles in sich Ganze, künstlerisch Geschlossene, als Individuelles von den andern sich Absondernde ist eine um einen eigenen Mittelpunkt kreisende Welt, durch einen luftleeren Raum von andern geschieden. Werther leidet an diesem Einsamkeitsgefühl des Genies: „Ich möchte mir oft die Brust zerreißen und das Gehirn einstoßen, daß man einander so wenig sein kann!" ruft er einmal aus. Ergreifend singt der Satyros, der „Melodie vom Himmel geführt" hat:

Dein Leben, Herz, für wen erglüht? 's ist alles dein;
Dein Adlerauge was ersieht? Und bist allein,
Dir huldigt ringsum die Natur, Bist elend nur!

Auch in „Wanderers Sturmlied" folgt dem Erlebnis der „innern Wärme" des Genie-„Mittelpunktes" das Wehe des als Genie Einsamgewordenen. In der „Zueignung" mahnt die Wahrheit den selbstherrlich sich in sich selbst zurückziehenden Dichter, mit der Welt in Frieden zu leben. Stürmischer, mystischer als der geklärte Dichter der „Zueignung", mahnt der Jüngling den Einsamen zum Gemeingefühl:

Glüh' ihm entgegen,
Phöb' Apollen.

Strahle das Feuer deines Innern in die Glut der Welt, verschließe es nicht neidisch-mißgönnend in deinem Herzen. Denn wenn Apollo, das glühende Allgefühl, deinen neidischen Einsamkeitstrotz spürt, wird sein Strahl dich meiden und auf der Zeder verweilen, einem rein vegetativen Naturwesen, dessen ewiges Grün nicht von dem Wechsel des Sonnenlichtes abhängt („Die zu grünen Sein nicht harrt"), an das also Apollos Glut verschwendet wäre.

Singt so der erste Teil des Gedichts (V. 1—38) von dem stolzbeglückenden Erlebnis des Genies, der zweite (V. 39—70) von der tragischen Einsamkeit des Genies, so verkündet der Schlußteil (V. 71 bis 116) die Aussöhnung zwischen Ich und Welt. Nicht jene Aussöhnung, die das Ich idyllisch genießend in einem Seitentälchen der Welt aufgehen läßt (V. 84ff.), sondern jene, die auf den Riesenschwingen des Allgefühls das Ich zur Welt erhebt.

In dem spätern, aus dem Frühling 1774 stammenden „Ganymed" verbildlicht Goethe das Allgefühl des Pantheisten durch die Sage von dem schönen Sohne des Tros, der sich von Zeus' Adler in den Frühlingswolken hinauftragen läßt:

Umfangend umfangen!
Aufwärts
An deinen Busen,
Allfreundlicher Vater.

Auch in „Wanderers Sturmlied" ist Jupiter das Symbol des Alls. Aber die Verschiedenheit des Naturgeschehens wandelt auch die Art der Beziehung des Ich zum All. Im „Ganymed" hebt die tausendfache Liebeswonne des Frühlings das Ich an die Brust des All-Zeus. In „Wanderers Sturmlied" überströmt das All als Jupiter Pluvius, als unendlich niederrauschender Herbstregen, das Ich. Von diesem Regen geht das Gedicht aus (vgl. V. 72). Von diesem Allregen singt es. Von der Flut dieses Allregens ist der kastalische Quell Anakreons und Theokrits nur ein winziger Nebenbach („Abseits von dir, Jupiter Pluvius", V. 81). Goethes Dichtung aber strömt die ganze Lebensflut aus, wie sein leibliches Ich trieft von dem Segen des Jupiter Pluvius:

Der du mich fassend deckst,
Jupiter Pluvius.

In den Preis von Jupiter Pluvius also, der ihn mit Weltgefühl überschüttet und so sein Ich aus seiner Einsamkeit erlöst, aus dem sein Lied quillt, rauscht das Gedicht aus. Wer aber so die „sturmatmende Gottheit" besingt, der tritt an die Seite Pindars, der stürmische Wettkämpfe stürmisch besang. Und wieder taucht das Bild des Wagenrenners auf:

Wenn die Räder rasselten Rad an [Rad
Rasch ums Ziel weg,
Hoch flog siegdurchglühter Jünglings
Peitschenknall,
Und sich Staub wälzt
Wie vom Gebürg herab sich
Kieselwetter ins Tal wälzt, [dar!
Glühte deine Seel' Gefahren, Pin-

Wenn zum Schluß, mitten in der Gefahr des stürmischen Unwetters, des Dichters armes Herz von der himmlischen Macht nur soviel Glut erfleht, um bis zu seiner Hütte auf dem Hügel zu waten, so darf man gewiß in diesem stammelnden Stoßgebet nicht Selbstironie, Absage an Pindar und den Geniekult, demütiges Unterkriechen in der anakreontischen Idylle sehen. Warum soll das Genie im Sturmwetter verharren? Der Sturm ist das Erlebnis des Genies. Dieses aber, gerade weil es Genie ist, bleibt nicht unfruchtbar beim Erlebnis stehen. Es gestaltet es zum Kunstwerk. Und dazu muß es dem Sturm entfliehen, sich vom Erlebnis entfernen. Ruhe und Selbstbefreiung suchen. Dazu geht es in die Hütte. In der Hütte wird es sein Erlebnis gestalten. Aber das Lied, in dem es Gestalt gewinnt, wandelt mit den mächtig ausgreifenden Sturmschritten Pindars, nicht den trippelnden Taubenfüßchen Anakreons.

So enthält „Wanderers Sturmlied" in brodelndem Chaos, und doch durchsichtig, als Keime alle Elemente der Welt- und Persönlichkeitsstimmung des Stürmers und Drängers. Den Keim der Naturvergottung bringen die Mahomethymnen zur Entfaltung; den Keim des Genieerlebnisses „Prometheus".

Etwa ins Jahr 1773 fällt Goethes Plan eines Mahometdramas. Die Entwicklung des religiösen Genies sollte darin dargestellt werden, zum Teil aus der reineren Auffassung heraus, die die Aufklärung, entgegen der früheren christlichen Verketzerung, von Mahomet gewonnen, zum Teil auch über die Aufklärung hinaus aus der tiefern Lebensstimmung der Geniezeit. Ein tiefsinniger und hinreißender Hymnus Mahomets sollte das Stück eröffnen.

In der sechsten Koransure, die Goethe damals verdeutschte, heißt es: „Abraham sprach zu seinem Vater Azar: ‚Ehrst du Götzen für Götter? Wahrhaftig, ich erkenne deinen und deines Volks offenbaren Irrtum.' Da zeigten wir Abraham des Himmels und der Erde Reich, daß er im wahren Glauben bestätiget würde. Und als die Nacht über ihm finster ward, sah er das Gestirn und sprach: ‚Das ist mein Herrscher!' Da es aber niederging, rief er: ‚Untergehende lieb' ich nicht'. Dann sah er den Mond aufgehen, sprach: ‚Das ist mein Herrscher!' Da er aber niederging, sagt' er: ‚Wenn mich mein Herr nicht leitet, geh' ich in die Irre mit diesem Volk.' Wie aber die Sonne heraufkam, sprach er: ‚Das ist mein Herrscher. Er ist größer.' Aber da sie auch unterging, sprach er: ‚O mein Volk, nun bin ich frei von deinen Irrtümern! Ich habe mein Angesicht gewendet zu dem, der Himmel und Erde erschaffen hat.'" So erhebt sich Abraham über die heidnische Anbetung des einen Naturgegenstandes zur Verehrung Gottes, der sie alle geschaffen hat.

Goethe macht das Erlebnis Abrahams zum Erlebnis seines Nachkommen Mahomet, gießt die Koransure in die Klopstocksche

Odensprache (vor allem die Ode über die Allgegenwart Gottes wirkt nach!) und singt:

Teilen kann ich euch nicht dieser Seele Gefühl.
Fühlen kann ich euch nicht allen ganzes Gefühl.
Wer, wer wendet dem Flehen sein Ohr?
Dem bittenden Auge den Blick?

Sieh, er blinket herauf, Gad, der freundliche Stern,
Sei mein Herr du! Mein Gott. Gnädig winkt er mir zu!
Bleib! Bleib! Wendst du dein Auge weg?
Wie? Liebt' ich ihn, der sich verbirgt?

Sei gesegnet, o Mond! Führer du des Gestirns,
Sei mein Herr du, mein Gott! Du beleuchtest den Weg.
Laß! Laß! nicht in der Finsternis
Mich! Irren mit irrendem Volk.

Sonne, dir glühenden weiht sich das glühende Herz.
Sei mein Herr du, mein Gott! Leit' allsehende mich.
Steigst auch du hinab, herrliche?
Tief hüllet mich Finsternis ein.

Hebe, liebendes Herz, dem Erschaffenden dich!
Sei mein Herr du, mein Gott! Du allliebender, du,
Der die Sonne, den Mond und die Stern'
Schuf, Erde und Himmel und mich.

Aber es ist ein bedeutsamer Unterschied zwischen der Koranstelle (und Klopstocks Ode) und Goethes Hymnus. Ein Unterschied der Weltanschauung. Die Koranstelle läßt Abraham aus dem Natur- und Gestirnkultus des Heidentums herauswachsen in die Anbetung des einen Gottes, der Himmel und Erde geschaffen hat. Abraham spricht zu Azar: „Ehrst du Götzen für Götter?" Und er darf darauf des Himmels und der Erde Reich schauen zur Bestätigung seines wahren Glaubens an den Geist. Goethe aber macht seinen Mahomet zum Träger jenes pantheistischen Alleinheitsgefühls: „Wer darf ihn nennen — Gefühl ist alles — Name ist Schall und Rauch." Dasselbe spricht der Anfang des Hymnus aus. Das Gottesgefühl läßt sich nicht in begrifflich sondernden Worten andern mitteilen; der geschaffene Gegenstand vermag aber auch Gott nicht ganz zu fassen. (Brunos Monade ist nur Spiegel der Gottheit.) Gad (= Jupiter), Mond und Sonne sind nur zeitlich begrenzte Teilerscheinungen des All. Das liebende Herz muß sich zu der schaffenden Gottheit selber erheben, die alliebend sich in Sonne, Mond und Stern, Erde und Himmel und Mensch offenbart. So *fühlt* der pantheistische Stürmer und Dränger Gott in der Natur, wo ihn der Rationalist *begrifflich* in seinen Werken *erkannt* hatte. „Siehst du ihn nicht?" fragt in der kurzen, sich an das Gebet anschließenden Prosaszene Mahomet seine Pflegemutter Halima: „An jeder stillen Quelle, unter jedem blühenden Baum begegnet er mir in der Wärme seiner Liebe. Wie dank' ich ihm! Er hat meine Brust geöffnet, die harte Hülle meines Herzens weggenommen, daß ich sein Nahen empfinden kann."

Aus dem Erdreich dieses Pantheismus wächst auch jenes zweite hymnische Stück des Mahometdramas, das im Göttinger Musen-Almanach auf 1774 als Zwiegesang zwischen Ali und Fatema, Mahomets Schwiegersohn und Tochter, veröffentlicht wurde, in den Werken unter dem irreführenden Titel „Mahomets Gesang" erscheint, während es heißen sollte „Gesang von (= über) Mahomet oder aus [dem Drama] Mahomet". Das All-Ein-Gefühl hat hier die reinste Symbolik geschaffen. Das Eine, Erscheinende, Individuell-Begrenzte, spiegelt in sich das Geistig-Allgemeine, prägt dessen Gesetzmäßigkeit in sich aus und mag daher als Bild oder Symbol eines andern Einen, Individuell-Begrenzten gesetzt werden. So hier der Lauf eines Flusses für den Werdegang des Genies, seines körperlich-geistigen Daseins und Wirkens.

Auf den ersten Blick nichts als ein Flußlauf in fünf Stufen: Der mythische Ursprung (V. 4—8). Der Quell des Gebirges (V. 1 bis 3). Der Bach des Gebirges (V. 9—18). Der Tallauf (V. 19 bis 30). Der Strom der Ebene bis zur Einmündung (V. 31 bis Schluß). Auf jeder Stufe wird der Fluß kräftiger. Jede ist mit einer größeren Zahl Versen bedacht; die Schilderung des Stromes der Ebene umfaßt mehr als die Hälfte des ganzen Gedichtes.

In fünf Stufen auch geschieht der Werdegang des Genies. Sein Ursprung ist übernatürlich (die guten Geister, die seine Jugend nährten). Dem Felsenquell entspricht die erste Kindheit. Dem Bergbach der spielende Knabe. Dem Talfluß der Jüngling. Dem Strom der Ebene der Mann mit seinem breiten Wirken. Und bis in jedes Einzelne, in jeden Winkel des Bildes dringt die Parallele Fluß gleich Mensch. Den Blumen, die im Tal unter dem Fußtritt des Flüßchens werden, mag man die ersten Schöpfungen des Genies vergleichen. Dem Schattental die Idylle, die den Jüngling nicht hält. Den Blumen, die ihm mit Liebesaugen schmeicheln, die Frauen (wieder taucht das anakreontische Motiv lockend auf!). Den Bächen und Flüssen, die, um zu existieren, in ihm aufgehen müssen, die Mitläufer des Genies, die schwächern Geister, denen das Genie Wirkungsmöglichkeit und Ruhm verleiht — wie viele hat Goethe selber mit sich fortgerissen. Bild und Sinn spielen zwanglos durcheinander.

Noch gewaltiger spricht das Genieerlebnis der „Prometheus" vom Herbst 1774 aus. Nicht den dritten Akt des geplanten Prometheusdramas hätte das Gedicht eröffnen sollen, wie aus trügendem Gedächtnis der alte Goethe 1820 meinte, sondern was die vollendeten Bruchstücke des Dramas enthalten, brachte er in dem Hymnus zu gedrängtem Ausdruck. Denn inhaltlich deckt er sich, und zum Teil auch wörtlich, mit dem Anfang des Dramas.

Der Name Prometheus ist für das 18. Jahrhundert ein Programm. Der griechische Titane, der sich gegen Zeus empört, ihm für die Menschen, seine Geschöpfe, das Feuer raubt, um ihnen die

Erde zur Heimat zu machen, er wird jenem Geschlecht zum Symbol der gewaltigen Humanitätskultur, die sein Stolz war. Man fühlte sich revolutionär, wie Prometheus. Alten Göttern bot man Trotz wie jener. Von der Anbetung überirdischer Mächte hatte man sich abgelöst, wie jener. Erdenglück zu schaffen strebte man, wie jener. Schon der englische Moralist und Ästhetiker Shaftesbury nennt ihn als kulturschöpferischen Menschheitsgenius. Goethe selber vergleicht 1771 in seiner Rede zum Shakespeares-Tag den geliebten Briten mit Prometheus: „Er wetteiferte mit Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach." Und den Aufsatz über deutsche Baukunst, worin er den Genius Erwins von Steinbach verherrlicht, läßt er ausklingen in den Namen des Prometheus, der die Seligkeit der Götter auf die Erde geleitet hat.

Soviel glühender Goethes Lebens- und Schöpfergefühl als das Lebensgefühl und die Schaffenskraft der Aufklärung ist, so hoch erhebt sich seine Auffassung des Prometheus über die der frühern; so viel mächtiger ist die Intensität, mit der sie sich ausspricht. Prometheus wird ihm zum Symbol seines eigenen kraftgenialischen Künstlertums. Der antike Titane ist lebendig wieder erstanden in dem Titanen des Sturms und Drangs, der nicht mehr im „Schlamm der Theorien" waten und seine Werke nach den Regeln zu Götzen erstarrter Götter schaffen will, sondern aus dem eigenen „heilig glühenden Herzen", dem Naturdrang des Genies. Der größte der alten Götter, Zeus, in seiner höchsten Machtentfaltung, als Beherrscher von Blitz und Donner Eichen fällend, ist ihm ein Knabe, der in übermütigem Spiele Disteln köpft. Denn die Erde, Prometheus' Wirkungsfeld, und seine Hütte und seinen Herd kann er ihm nicht erschüttern, nur — wie Phöbus Apollo in „Wanderers Sturmlied" — seine Glut, die kulturschaffende, mißgönnen. Die Götter sind ohnmächtige Herrscher, von Opferdampf (eine bekannte Fabel aus den „Vögeln" des Aristophanes taucht auf, die auch Lukian in seinen „Göttergesprächen" spottend verwendet) und Gebetshauch sich nährend, die ihnen jene spenden, die noch nicht verstandesreif sind oder nichts mehr zu verlieren haben — Kinder und Bettler. Der starke Mensch aber sagt sich von den ohnmächtigen los, um selber den Kampf gegen die feindlichen Lebensmächte zu führen (der Titane gegen die Titanen, denn das Genie steht auch unter seinesgleichen allein). So haben den Prometheus Zeit und Schicksal zum Manne geschmiedet, den nicht empfindsame Trauer über das Welken so manchen Blütentraums zum Menschenhasser vergrämte (Werther ist überwunden), sondern dem seine schöpferische Kraft das Leben lebenswert macht; der nach seinem Bilde Menschen formt, wie Goethe selber sein tiefstes Erleben in seinen Werken ausströmt. Menschen, die sich nicht mehr um Zeus kümmern, wie Goethe seine Werke ohne Rücksicht auf die Kunstgebote entthronter Götter schafft. — Der

Schluß des Hymnus enthält so, in nuce, ein Bekenntnis von Goethes des Stürmers und Drängers Kunstanschauung.

Wirklich ist das Gedicht von der Zeit, deren Symbol es ist, als die revolutionäre Absage an eine abgelebte Kunst- und Lebensansicht aufgefaßt worden. Fritz Jacobi veröffentlichte es 1785 in seiner Schrift „Über die Lehre Spinozas" mit einem zustimmenden Urteil Lessings, um im Streite gegen Mendelssohn darzutun, daß auch Lessing Spinozist gewesen. Die deistischen Zeitgenossen, Spinozas ungewohnt, mochten darin wohl spinozistische Ideen finden — man wird richtiger pantheistische sagen; denn dem logischen Denken Spinozas steht Goethe in dieser Zeit fern. Und das Gedicht übte auch eine tragische Wirkung. Einen der alten Götter — nicht gerade Zeus — half es stürzen. Der milde und weise Moses Mendelssohn soll durch die revolutionäre Gesinnung des „Prometheus" so sehr erregt worden sein, daß er darüber starb.

Daß auch der Titane der Ehrfurcht gegen die alten Götter fähig ist, wenn es wirkliche Götter sind, zeigt das spätestens im Frühjahr 1772 entstandene Zwiegespräch „Der Wanderer". Eine Szene, wie sie Goethe etwa auf seinen Streifzügen erlebt haben mag. Der „Wanderer" tritt in eine Hütte, zu rasten und sich zu laben. Ein junges Weib, den Säugling an der Brust, nimmt ihn auf. Der Dichter legt das Erlebnis in eine südliche Landschaft, in die Gegend von Cumä, aus vorbildender Italiensehnsucht, vor allem aber zur bedeutsameren Ausgestaltung des symbolischen Gehaltes. Denn er begnügt sich nicht, wie etwa Salomon Geßner in seinem ähnlichen „Mycon", mit der Ausmalung anekdotisch-idyllenhaften Daseins. Ihm tieft sich das Bild zur Darstellung seines Verhältnisses zum Leben überhaupt. Zu den beiden Mächten, die damals ihn beherrschten: dem Altertum (im weitesten und größten Sinne) und der Natur. Und zwischen beiden steht er als Wanderer.

Sind nicht Altertum und Natur unüberbrückbare Gegensätze? Das Altertum die Gesamtheit abgestorbenen Seins, das mit der Wucht der Vergangenheit das zukunftschaffende Wirken zu ersticken scheint? Die Natur der schwellende Reichtum rastlos neuschaffender Gegenwart? Aber der Wanderer weist jedem seinen Platz und verbindet beide zu sinnvoller geschichtlicher Einheit. Die Hütte, vor der er hält, ist hineingebaut in die Kunsttrümmer der Vergangenheit — in die Reste eines Tempels und aus dessen Steinen errichtet, die die Natur als Efeu umkleidet, als Moos und Brombeergebüsch und Disteln und Gras überwuchert. So baut das rastlose Leben auf und aus den Überresten der Vergangenheit und wandelt sie zu neuen Zwecken um. Wie der Knabe an dem Busen des in der Trümmerwelt hausenden Weibes, so gedeiht der Mensch an der Brust der Natur, über den zerfallenden Werken der Menschenhand.

Die Hymnen sind der unmittelbarste Ausdruck des zum Bewußt-

sein und Genuß seines Selbst erstarkten Genies. Nicht nur im gedanklichen Gehalt, auch in ihrer Formgebung. Der Glut des Gefühls entspricht die Wucht der dichterischen Darstellung. „Was wir von Natur sehen, ist Kraft, die Kraft verschlingt; nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und bös, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existierend." So sprach Goethe damals, im Gegensatz gegen Sulzers Ästhetik, die das Kunstwerk zum Abklatsch der verschönerten Natur machen will, sein Naturgefühl aus. Es ist das Bekenntnis des Individuums — Kraft strebt neben Kraft, und ein Individuum bekämpft das andere. Aus dieser Natur schöpft der Künstler durch unmittelbare Anschauung: „Gott erhalte unsre Sinnen und bewahre uns vor der Theorie der Sinnlichkeit."

Sinnlich also, d. h. mit äußerer Empfindung und innerem Gefühl, soll das Individuelle erfaßt und ausgedrückt werden. Den sich durch ihren Titel als persönliches Werk ankündigenden „Gedichten eines polnischen Juden" warf Goethe in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" vor, daß sie verhaßte Mittelmäßigkeit, statt das besondere Erleben eines polnischen Juden enthielten. „Wieviel Dinge werden ihm auffallen, die durch Gewohnheit auf euch ihre Wirkung verloren haben?... Wenn er nichts Neues sagt, wird alles eine neue Seite haben. Das hofften wir, und griffen — in den Wind." Denn in den Gedichten produziert sich „wieder ein hübscher junger Mensch, gepudert und mit glattem Kinn und grünem, goldbesetzten Rock. .. Seine Mädchen sind die allgemeinsten Gestalten, wie man sie in Sozietät und auf der Promenade kennen lernt". Der Liebhaber Lotte Buffs weiß, daß nur das allerpersönlichste Gefühlserleben das persönliche, d. h. echte und neue Gedicht hervorbringt.

Dieser leidenschaftlich individualistische Standpunkt beherrscht den darstellenden Stil der Hymnen. Vor allem Rhythmus und Gliederung. Dem Gedichte leiht ein strophisch durchgebildetes Versmaß eine Stimmungseinheit, der sich jede Einzelvorstellung und -stimmung unterzuordnen hat. Wo aber der Dichter sich dem einzelnen Gegenstand so ausschließlich hingibt, führt die Anschauung, die er davon erzeugt, ein Sonderdasein, strebt von der höheren Einheit des Ganzen weg und fordert auch ihren eigenen Stimmungsausdruck. So entzieht sich der naturalistische Individualist den Fesseln von Reim und festem Strophenbau, und an die Stelle des eigentlichen Kunstgedichtes mit regelmäßiger strophischer Gliederung, bestimmtem Reimgesetz und einheitlich durchgebildetem Metrum treten die leidenschaftlichen Ergüsse ohne Reimzwang, mit beliebiger Gliederung nach Abschnitten, die sich nach dem Umfang der einzelnen Vorstellungsreihen richten, und mit freien Rhythmen,

in denen das Auf- und Abfluten der Stimmungen sich mit so wuchtiger Plastik ausprägt, wie etwa das Muskelspiel in den Gliedern der Giganten am Altarfries zu Pergamon.

In seinen Hymnen drückt Goethe mit meisterhafter Kunst Stimmungen und Vorstellungen durch den Rhythmus aus. Wie stellen das Allumfassende des Himmelsgottes Jupiter in „Wanderers Sturmlied" die Verse dar:

Der du mich fassend deckst,
Jupiter Pluvius!

Die Silben „Der du mich" gleichen einer schmalen Leiter, über deren Sprossen der Geist emporeilt, um in der mächtig betonten Stammsilbe des „fassend" den Gipfelpunkt zu erreichen, von wo dem Blick die Silben „-end deckst" gleichsam eine unendliche Aussicht enthüllen. Oder wie expressionistisch stark stellt uns der Rhythmus den Gegensatz zwischen der tändelnden Anakreontik und der sturmdurchrauschten Hymnendichtung vor die Phantasie in den Versen:

Nicht am Ulmenbaum
Hast du ihn besucht
Mit dem Taubenpaar
In dem zärtlichen Arm,

Mit der freundlichen Ros' umkränzt,
Tändelnden ihn, blumenglücklichen
Anakreon,
Stürmatmende Gottheit.

Aus den abgebrochenen Versen (die Staccato-Fügung der Sprache tritt hier verstärkend zum Rhythmus) am Schlusse von „Wanderers Sturmlied" tönt uns der keuchende Atem des mit letzter Anstrengung zur Hütte Emporsteigenden entgegen:

Mut, Pindar — Glühte —
Armes Herz —
Dort auf dem Hügel —
Himmlische Macht —

Nur so viel Glut —
Dort ist meine Hütte —
Zu waten bis dorthin.

Dagegen besitzt in „Ganymed" der Rhythmus hebende Kraft. Man fühlt sich von ihm wie auf Wolken emporgetragen, gehoben vom Adler des Zeus.

Der seelische Klang der Sprache ist erhaben, weitschallend. Das Geniegefühl spricht sich in heroischem Pathos, stürmischem Schwung oder weihevoller Getragenheit aus: „Den du nicht verlässest, Genius!" Auf Satzfügung, Wortwahl, Wortbildung, Wortstellung hat der kongeniale Pindar, dazu die Bibel stark gewirkt. Wuchtige Vorstellungen herrschen vor: Genius, Sturm, Wandeln, Göttergleich, Himmel, Titanen, Sklaverei, Wüste. Glücklichste Neubildungen und Zusammensetzungen drängen ganze Anschauungsgruppen in ein Wort zusammen: Fürstenblick, Feuerflügel, Seelenwärme, Gipfelgänge, sturmatmend, Siegdurchglüht. Das Bedürfnis größtmöglicher Wucht zieht — vor allem in den ersten Fassungen — zusammen, läßt Endsilben und bloße Fügewörter weg und ersetzt zusammengesetzte Zeitwörter durch die einfachen: [Mit] Wärm[e] umhüllen; [dem] Knaben gleich, der Disteln köpft; [ent]flohene Freuden. In Wortstellung und Satzfügung zwängt das Streben he-

roischen Erzklanges die deutsche Sprache oft in griechische Rüstung. Partizipien ersetzen ganze Sätze durch knappsten Ausdruck: Tändelnden ihn, blumenglücklichen Anakreon. Den Bienen-singenden, Honig-lallenden, Freundlich winkenden Theokrit. — Und glühtest, jung und gut, [obwohl] Betrogen, [warum also] Rettungsdank dem Schlafenden da droben? — Siegdurchglühter Jünglings Peitschenknall [Siegdurchglühter gehört zu Peitschenknall]. — Und [als] Castalischer Quell Quillt ein Nebenbach, Rinnet müßigen, Sterblich Glücklichen Abseits von dir, Jupiter Pluvius.

Alles wirkt so, Stoff, Gehalt und Form, zusammen, um diese Hymnen zu den bedeutsamsten Zeugnissen von Goethes Sturm- und Drangzeit zu machen. Gotischer Stil, dessen Wesen Goethe in seiner „Deutschen Baukunst" so fein deutet, lebt in ihnen, aus der Architektur in die Dichtung umgesetzt. Erdenschwere wird zum Himmel getragen. Aufstrebender Geist betet zu Gott oder rechtet mit ihm. Schaffenskraft treibt verschwenderische Fülle von krausen Zieraten aus sich hervor, jede Form individualistisch, selbstherrlich und in sich abgeschlossen, und doch alle zusammenklingend, symmetrisch und proportional ineinander eingestimmt, alle zusammen ein Erlebnis mit unerhörter Wucht gen Himmel lodernd: das pantheistische Gottweltgefühl des Genies.

Es ist ein Ausdruck der polaren Ganzheit von Goethes Natur, daß er sich selbst in dem Titanentum des Stürmers und Drängers nicht dauernd und einseitig im Wolkenheim eines himmelstürmenden Überschwangs ansiedelte, sondern immer wieder den Boden derber Wirklichkeit mit starken Schuhen stampfte. Neben pindarisierenden Hymnen dichtete er zur gleichen Zeit schlichte Lieder im Volkston und sprach die Erfahrung des Tages in Knittelversen aus.

Die Volkslieder sind fast alle Einlagen in größere Werke. Jenes Vergnügen, sich zu maskieren und die Rolle eines andern durchzuspielen, das sich der angehende Liebhaber Friederikens in Sesenheim oder der Jurist von Wetzlar gegenüber dem Professor Höpfner in Gießen leistete, auch der Dichter übte es. In „Dichtung und Wahrheit" erzählt er, wie er auf seiner Stube in Frankfurt Zwiegespräche mit erfundenen Gegenspielern dramatisch aufführte und so die Dichtung in sein Leben spielen und sie aus diesem hervorwachsen ließ. Er wandelte sich in andere Gestalten, wie Werther oder Götz von Berlichingen, um, ergoß sein Erleben in sie und bildete ihr Inneres nach sich. Und ließ sie dann aus ihrer Stimmungsatmosphäre, ihrem Vorstellungskreise und in ihrem Tone singen. So singt in der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" Liebetraut zu Anfang des zweiten Aufzuges das Lied:

Berg auf und Berg ab und Tal aus und Tal ein,
Es reiten die Ritter, Ta! Ta!

Oder Görg am Schluß des dritten Aufzuges das Lied von dem

gefangenen und dann entschlüpften Meislein; die Zigeuner zu Anfang des letzten Aktes ihr Lied („Im Nebelgerieſel, im tiefen Schnee"). Beſonders reich an eingelegten Liedern iſt das Singſpiel „Erwin und Elmire". „Ein Veilchen auf der Wieſe ſtand" ſingen Roſa, Valerio und Elmire abwechſelnd. „Ihr verblühet, ſüße Roſen" iſt Erwin in den Mund gelegt. Endlich bringt auch der „Urfauſt" einige Lieder. Die derben des Mephiſtopheles: „Es war eine Ratt' im Kellerneſt" und „Es war einmal ein König". Die ſinnig-ſehnſüchtigen Gretchens: „Es war ein König in Thule" und „Meine Ruh iſt hin", während das herzzerreißende „Ach, neige, Du ſchmerzenreiche", eher lyriſcher Monolog als Lied iſt.

So heben ſich dieſe Lieder von der Mehrzahl der andern ab. Bei den Friederiken- und Lililiedern kennen wir das allgemeine Erleben Goethes, aus dem ſie hervorgewachſen ſind; das Einzelerlebnis aber, das das Lied aus ſich heraustreibt, iſt uns meiſt verborgen und kann höchſtens aus unſerer Kenntnis von Goethes Leben und aus dem Inhalt des Liedes rekonſtruiert werden. Bei den in die Dramen eingelegten Volksweiſen aber ſehen wir den Boden, der die Pflanze trägt. Wir können den Wachstumsprozeß verfolgen, das Verhältnis zwiſchen Lied und Stoffgrundlage, Lied und Stimmungsatmoſphäre des Milieu, Lied und Handlung feſtſtellen. Das Lied wird ſo zum organiſchen Stimmungsſymbol einer Situation.

Dieſe Auffaſſung mag an den Liedeinlagen des „Fauſt" dargetan werden.

Für den „König in Thule" muß man ſich die ganze gedankliche Situation vergegenwärtigen, an der die Handlung in jener Szene angelangt iſt. Fauſt hat der rationalen Wiſſenſchaft den Abſchied gegeben. Er weiß: auf die letzten Fragen des Seins läßt ſich begrifflich keine Antwort finden. Auch die Magie verſagt. Aber von der Schwelle des Todes, die er zu überſchreiten willens, ruft ihn der Klang der Oſterfeier zurück. Nicht der äußere Ton, ſondern etwas Seeliſches: die Erinnerung an das Kind, ſeinen Glauben, ſeine Freuden, ſeine Spiele. Alſo der geiſtige Gehalt des von ihm perſönlich gelebten Lebens, das Köſtlichſte, was der Menſch beſitzt. Was er aber auch als Individuum ganz allein beſitzt. Was er niemandem in vollem Umfange und mit dem Gefühlswerte, der es ihm umwebt, mitteilen kann. Der Inbegriff des Lebens für das einzelne Ich, nur für das Ich, wird ihm bewußt als das, was über die, tote Begriffe ſammelnde Wiſſenſchaft hinaus das Leben lebenswert macht. Und ſpäter, am Ende ſeines irdiſchen Daſeins, wird er erkennen, daß die Summe dieſer perſönlichen, köſtlich-ſchmerzlichen Lebenswerte die Antwort bedeutet auf die Frage nach den letzten Gründen des Seins. Sein eigenes, ſinnlich-geiſtiges, fühlend-begriffliches, handelnd-denkendes Erleben hebt ihn dereinſt in den Himmel vor

das Angesicht Gottes empor, in dessen Strahlenblick alle trüben Rätsel des irdischen Lebens zerfließen.

Das köstlichste Erlebnis dieser Erdenfahrt Fausts ist seine Liebe zu Gretchen. Ihm wie seinem Dichter ist die Liebe der Schlüssel aller Wirklichkeit. In ihrem herzöffnenden Glück dankt er dem Erdgeist, d. h. dem Gotte der Menschenwelt: „Du gabst mir alles, worum ich bat... Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich." Nicht den „kaltstaunenden Besuch" wissenschaftlich begrifflicher Erkenntnis schenkte ihm der erhabene Geist, sondern die Kraft, die Natur zu fühlen, zu genießen. Das Gefühl ist für Goethe wie für Herder die Quelle tiefsten Wissens um die Dinge. Fortan begleitet die Liebe Gretchens Faust durchs Leben. Aus den wilden Vergnügungen der Walpurgisnacht rettet sie sein edleres Selbst. Nachdem Gretchen gestorben, bleibt das Erlebnis in Fausts Seele eingesenkt: „Ich besaß es doch einmal, Was so köstlich ist." Er mag es im Augenblick vergessen über anderm Erleben und reicherem Wirken. Es ist doch da, und am Schlusse des ganzen Werkes zieht sie sein Unsterbliches „zu höheren Sphären" empor.

Dieses Liebeserleben Fausts spiegelt sich in dem Verhältnis des Königs in Thule zu seiner Buhle. Wie Gretchen für Faust stirbt (und ihm damit diese Liebe zum tiefsten Erlebnis macht), so gibt dem König die Buhle sterbend einen goldenen Becher. Das köstliche Gefäß ist das sichtbare Symbol seines Erlebens mit ihr, des erinnerungsreichen Lebensgehaltes, mit dem sie ihn erfüllte. Auch den König begleitet der Becher, wie den Faust die Erinnerung an Gretchen, durch sein ganzes Leben. Wie er zu sterben kommt, gibt er all seine Habe dem Erben. Nur den Becher nicht. Wie sollte er den Inbegriff seines allereinzigsten Erlebens einem andern mitteilen können? Das sind ja keine materiellen Güter und keine begrifflich sagbaren Dinge; es sind Gefühlswerte, Erlebnisse, die mit der Persönlichkeit dahin gehen, wie sie in und mit der Persönlichkeit gewachsen sind. Wie Faust am Schlusse seines Lebens seine Gedanken in das Wollen seiner Jugend zurückwandern läßt und aus der Erinnerung eine letzte höchste Entfaltung seiner Energie schöpft:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß;

wie er sich in kraftvoller Phantasie das Glück ausmalt, das er durch seine Kulturtätigkeit schafft — so trinkt auch der „alte Zecher" letzte Lebensglut und wirft dann den heiligen Becher hinunter in die Flut. Und wie der Becher sinkt, sinken ihm die Augen: „Trank nie einen Tropfen mehr." Nicht nur aus dem Becher der Buhle nicht mehr, sondern überhaupt keinen mehr. Denn aus dem Becher trinken, heißt leben.

So faßt in symbolischem Bilde das Lied vom König in Thule den innersten Sinn der ganzen Faustdichtung, dieses hohen Liedes

vom Leben, zusammen, und an bedeutsamer Stelle ist es eingelegt, da, wo in der aufbrechenden Liebe Gretchens der Schoß des Lebens sich Faust auftut. Aber auch für Gretchen selber ist das Lied voll tiefer Symbolik. Was für ein Abgrund von Unverständnis öffnet sich (der auch in manchem Faustkommentar gähnt), wenn Berlioz sagt: „Il est évident que rien au monde n'occupe moins Marguerite dans ce moment que les malheurs du roi de Thule." Erstens handelt das Lied gar nicht von den „malheurs" des Königs, sondern von dem, was der köstlichste Inhalt seines Lebens war, und zweitens drängt sich Gretchen in dem Schicksal des Königs und seiner Buhle das eigene Liebeserleben, das in ihrem Herzen quillt, unbewußt, aber in der Überhelle gesteigerten Gefühls, in den Mund. Deswegen singt sie dieses Lied von dem treuen König und der Buhle, die sterbend ihm den Becher gab (in die Schicksale von Königen kleidet ja das Volk auch im Märchen sein eigenes Erleben ein!). Noch weiß Gretchen nicht, wer Faust ist und was aus seiner Annäherung entstehen wird, aber ihr Herz drängt ihm bereits entgegen, und sie kennt keine köstlichere Liebe als die von dem König und seiner Buhle. In verschwimmenden Zügen tritt ihr Schicksal vor ihre ahnungsschauernde Seele. Aber es bleibt verschwommen, traumhaft. Mehr sanft verschwebendes Nebelbild des Gefühls, als fest umrissene Anschauung. Darum sind auch die Vorstellungen, die Goethe in ihr entstehen läßt, allgemein gehalten, in die Schattenwelt des rein Typischen entrückt: König, Grab, Schmaus, Städte, Königsmahl usw. Darum ist sein Reich die in der grauen Nebelwelt des hohen Nordens verdämmernde „ultima Thule", kein südliches Land mit starken Farben und kräftigen Konturen. Und darum endlich entströmt schon dem schlichten Rhythmus, dessen gleichmäßiges Spiel nur hie und da durch eine keckere Welle belebt wird, und den einfachen Vierzeilern eine gedämpfte, träumerisch-weiche Stimmung: die Erwartung eines großen Glückes bebt darin, aber auch die Furcht vor einem großen Leide, und im Ganzen das bange Erschauern einer keuschen Mädchenseele vor dem Geheimnis des Lebens, dessen Tor nun die Liebe öffnen wird.

Durchsichtiger ist der organische Zusammenhang mit der Handlung bei Gretchens Spinnerliede „*Meine Ruh ist hin*". Im Urfaust ist es zwischen die Szene im Gartenhäuschen und das Religionsgespräch eingeschoben, in der endgültigen Fassung zwischen die Szene „Wald und Höhle" und das Religionsgespräch. Sein Inhalt ist Gretchens Sehnsucht nach Faust. Die Stellung in der endgültigen Fassung motiviert den Inhalt der Szene feiner, zartfühlender, behutsamer, entspricht der mehr geistigen Haltung von Goethes späterer Kunst: die lange Trennung von dem Geliebten, der sich in Wald und Höhle vergraben hat, läßt uns Gretchens Sehnsucht begreiflicher erscheinen. Die Stellung im Urfaust motiviert

sinnlicher, derber, zugreifender, entspricht dem kräftigen Naturgefühl des jungen Goethe. Kaum hat Gretchen das Geständnis der Liebe aus Fausts Mund vernommen, so weiß sie sich vor Sehnsucht nach ihm kaum zu fassen. Hemmungslos läßt sie die Natur des Weibes in sich wirken. Ihr Naturzweck ist Hingabe an den Mann. Mit großartiger Naivität spricht sie es in der Urfassung aus:

Mein Schoß! Gott! drängt
Sich nach ihm hin.

Die zweite Fassung vergeistigt wieder:

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.

Gretchen ist hier weniger Naturgeschöpf als sittsames Bürgerkind, das die Natur in sich zuerst entdecken muß.

Motiv, Gliederung, Rhythmus und Sprache bringen das Grundgefühl — Liebessehnsucht eines Weibes aus dem Volke — mit wundersam suggestiver Kraft zum Ausdruck. Gibt es überhaupt eine andere weibliche Beschäftigung, die so sehr dem seelischen Zustande der Sehnsucht entspricht, als das Spinnen? Sehnsucht ist ein Verlangen, das nicht einen raschen Entschluß und unmittelbar nachfolgende Tat auslöst, sondern passives Hindrängen nach dem Ziele ist. Sozusagen ein bloßes sich dem Schwergewicht Überlassen. Ein seelisches Spinnen: mechanisches Zupfen der Gedanken aus dem gefüllten Rocken der Erinnerung oder der Phantasie, und mechanisches Drehen derselben zum endlosen Faden.

Dieses Endlose, Immerwieder-Anhebende kommt in der Gliederung des Liedes zum Ausdruck durch die zweimalige Wiederholung des Themas:

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Das ist gleichsam die schnurrende Begleitung des Spinnrades zum Drehen des Gedankenfadens. Das Gedicht selber wird dadurch in drei Teile geteilt, drei sich steigernde Vorstellungsgruppen. Die erste schildert den Zustand der Spinnenden als leer und zerrissen:

Wo ich ihn nicht hab',
Ist mir das Grab ....

In dem Verzweiflungsschrei:

Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt

bricht die erste Vorstellungsreihe ab, und das Spinnmotiv greift beruhigend ein. Im zweiten Teil sucht Gretchen die Leere und Zerrissenheit wenigstens seelisch dadurch aufzuheben, daß sie sich den Geliebten in ihre Phantasie zurückzaubert:

Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.

Aber sie kann es nicht hindern, daß das Bild des Geliebten in die Vorstellung der sinnlichen Berührung seines Körpers ausmündet:

Sein Händedruck
Und ach sein Kuß!

Das Thema des Spinnens schiebt sich wieder beschwichtigend und ablenkend ein.

Doch aufs neue entzündet sich die Phantasie an der Glut der Sehnsucht. Jetzt begnügt sie sich nicht mehr mit bloßen Vorstellungen des Geliebten. Sie drängt zur völligen körperlichen Vereinigung:

Ach dürft ich fassen
Und halten ihn
Und küssen ihn
So, wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt'.

Die Strophenform ist wieder der schlichte Vierzeiler des Volksliedes. Aber die scheinbare Nachlässigkeit, mit der etwa der Reim nach Stellung und Silbenzahl behandelt wird, ist in Wahrheit jene Kunst der Individualisierung, wie sie dem jungen Goethe eigen ist. Wie drücken die weiblichen Ausgänge:

Ich finde sie nimmer

und:

Und seiner Rede
Zauberfluß

oder gar das schleppende

Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus —

das ins Leere Hinausgreifende der Sehnsucht aus! Wie schneiden dagegen die kurzen Ausgänge der dritten Strophe:

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

hart vom Ziel der Sehnsucht ab, wie die ausschließlich kurzen Silben und die vorwiegend einsilbigen Wörter die Illusion des Zerstücktseins auch klanglich erzeugen! Wie eindringlich malt der ausnahmsweise gepaarte Reim der zweiten Strophe die Verzweiflung des Mädchens, indem er die sich entsprechenden Vorstellungen auch in harte Nachbarschaft stellt und durch die Gleichheit des Klanges uns suggeriert, sie seien auch inhaltlich gleich: nicht hab' = Grab; Welt = vergällt!

In einfachster Assoziation reihen sich die Vorstellungen aneinander, wie am Faden Hand um Hand Stück um Stück ansetzt. Der Ausdruck ist der denkbar schlichteste. Lauter kurze Hauptsätze sprechen unmittelbar das Leben des Innern aus. Erst sind sie so kindlich gebaut, wie bei einem Schulmädchen, das seinen ersten Aufsatz schreibt; das „ist" als Kopula findet sich überhäufig. Dann, im zweiten Teil, wird der Ausdruck beweglicher, kühner; das Prädikat

geht ganz verloren über der drängenden Gewalt des Gefühls. Im dritten wallt das Blut in das Gehirn und überspült die Logik des Satzbaues. Heißt der Schluß:

Und [dürft' ich] küssen ihn — An seinen Küssen
So, wie ich wollt', — Vergehen sollt' —

„wenn ich auch an seinen Küssen vergehen sollte"? Oder: „daß ich (abhängig von ‚ich wollt') an seinen Küssen vergehen sollte?" Schwingt in ihrem Gefühl das Bangen mit vor der Folge des Küssens als einer Gefahr, die sie vernichten wird? Oder begehrt sie ohne Verstandesbedenken den Becher bis zum Grund zu leeren? Beide Auffassungen sind vertreten worden, keine dürfte in ihrer Einseitigkeit richtig sein, weil sie einen Seelenzustand logisch zu präzisieren sucht, der nicht begrifflich gefaßt werden kann, da er verschwimmendes Gefühl ist: Gretchen, und das deutet die Unklarheit der Sprache an, gibt sich im Überschwang ihrer nach Faust hindrängenden Sinne über die Folgen gar keine Rechenschaft: Glück und Untergang zerfließen ihr in ein höchstes Lebensgefühl, die fordernde und hingebende Liebe.

Neben den Hymnen und den volksliedartigen Einlagen der Dramen zählen die Gedichte in Hans Sachsischen Knittelversen nur bedingt zur Lyrik. Mit ihnen steigt Goethe zur leichten Versifikation der flüchtigen Einfälle und Erlebnisse des Tages hinunter. Es sind Improvisationen des Genies, rasch hingeworfene Skizzen, witzig und behaglich, poetisch und prosaisch, satirisch und lyrisch, auf der Grenze zwischen Form und Stoff schwebend, zu vergleichen etwa den metrischen Briefergüssen des Studenten aus Leipzig und Frankfurt. Besonders reich sproßt diese Stegreifdichtung aus den Erlebnissen von Goethes Geniereise mit Lavater und Basedow von Ems lahn- und rheinabwärts nach Neuwied im Juli 1774. Im Bad Ems entstand das von Goethe aus abgeblaßter Erinnerung als „Diner in Koblenz" bezeichnete Gedicht. Lavater in seinem Tagebuch schildert die Situation impressionistisch-lebendig: „15. Juli: Ob dem Nachtessen von dem Verfasser des Lebens Jesu — Goethe neben mir; von — ich weiß nicht mehr... Ich ging heim zu Basedow und blieb wider des nachkommenden Goethes Rat wieder bis Nacht um 1 Uhr bei ihm... Was wir da zusammen sprachen und schwatzten. Von ... Glaubenslehre. Geist. Testament. Gal. III lasen wir in Goethes Gegenwart. Basedow schwache Reflexionen drüber. Von dem Alten Testament. Weissagungen. 53. Kap. Jes." 17. Juli: „Nachtessen, mit Pastor Bengel, vom tausendjährigen Reich, ersten Auferstehung, Inspiration der Schrift."

Was der geistliche Stürmer und Dränger ungeordnet-genial in sein Tagebuch einträgt, wandelt sich in Goethes gliederndem Künstlergeist zur poetischen Augenblicksaufnahme. Das Apperçu ist ihm: der naiv genießende Naturmensch und bildende Künstler zwischen

zwei leidenschaftlichen Verkündigern ihrer Lehren, das Weltkind zwischen zwei Propheten. Dieses Apperçu bestimmt die kunstvolle Gliederung des Erlebnisses: Nach der kurzen Einführung in die Situation

Zwischen Lavater und Basedow
Saß ich bei Tisch des Lebens froh —

folgt erst die Charakteristik Lavaters, der mit dem Pastor Bengel sein geistlich Steckenpferd reitet („Setzt sich auf einen schwarzen Gaul, Nahm einen Pfarrer hinter sich,") und eine Deutung der Offenbarung Johannis gibt:

Wie man Theriaksbüchsen öffnen tut.

Dann wendet sich der Dichter zu Basedow, der einen Tanzmeister an seiner Seit' gepackt hat und ihm nachzuweisen sucht:

was die Taufe klar
Bei Christ und seinen Jüngern war.

Wie Goethe als der stumm Genießende zwischen den beiden Schwatzenden sitzt, so duckt sich, bescheiden-wortkarg zugleich und überlegenfröhlich, in je zwei Versen Goethes eigene Charakteristik zwischen die breiten Schilderungen der beiden andern:

Ich war indes nicht weit gereist,
Hatte ein Stück Salmen aufgespeist. –
Und ich behaglich unterdessen
Hatt' einen Hahnen aufgefressen.

Worauf dann der kurze Schluß die Fortsetzung der Wanderung verkündigt.

Andere Knittelreimgedichte sind aus dem besondern Erleben des Künstlers gewachsen. „Der Kenner" (im August 1774 entstanden) mag ein Nachhall des Gedankenaustausches über Künstler, Theoretiker und Kritikaster sein, den er mündlich und schriftlich mit Fritz Jacobi seit Ende Juli gepflogen. Am 21. August erhält er von Jacobi eine Epistel gegen die Akademisten, die ihm wie aus eigener Seele geflossen scheint. Sofort antwortet er: „Akademie ist Akademie, Bohlheim Berlin oder Paris, wo die satten Herren sitzen, die Zähne stochern und nicht begreifen, warum kein Koch was bereiten kann, das ihnen behage. Du bist grob mit ihnen umgangen, hat dir's doch wohl getan, und ist eines braven Jungens, etwas wohl über die Schnur zu hauen zu Schirm des Mädchens, das ihm alles gab, was es hatt, und dem rüstigen Knaben Freud genung, frisch junges warmes Leben. Ich hab' mich mit dem Märchen die ganze Woch getragen, als hätt's mir geahndet, und ist schön, daß es so eintraf."

Das „Märchen" ist „Der Kenner", aus dem einige Verse, so die Vorstellung von dem Mädchen, das ihm gab „Was alles es hätt', gar Freud genung, Frisch junges warmes Leben", und das Bild von den Zähne stochernden Herren, in den Brief übergeflossen sind. Aber auch ein älteres Erlebnis wirkt mit. Als Goethe im Sommer 1772 Merck bei Lotte Buff einführte, kritisierte ihm jener die

Schlankheit des Mädchens und pries die junonische Gestalt einer ihrer Freundinnen. Auch in dem „Kenner" verleidet der mephistophelische Kritiker dem Liebenden die Geliebte wegen ihrer Schlankheit.

Vor solchen zähnestochernden Kritikastern floh er gern in das siegende Gefühl des aus Naturinbrunst schaffenden Künstlers, wie es mit dem pindarischen Bilde des kämpfenden Kriegers triumphierend „Künstlers Morgenlied" ausspricht, oder der Spruch „An Kenner und Liebhaber":

Was frommt die glühende Natur
An deinem Busen dir?
Was hilft dich das Gebildete
Der Kunst rings um dich her?
Wenn liebevolle Schöpfungskraft
Nicht deine Seele füllt,
Und in den Fingerspitzen dir
Nicht wieder bildend wird?

Die Hans Sachsischen Knittelverse, in denen die meisten dieser Improvisationen geformt sind, entsprechen dem Gemütszustand des Stürmers und Drängers ebensosehr, wie die freien Rhythmen Pindars. Aber Goethes Knittelverse sind rhythmisch verschieden von denen des Hans Sachs. Wenn dieser nach den Vorschriften der Meistersingerschulen die Zahl der Silben eines Verses streng festhält und Freiheit sich dadurch schafft, daß er den Wortakzent nicht ängstlich an den Versakzent bindet, so bedeuten die Knittelverse für Goethe Erlösung von dem strengen Versbau der antikisierenden Aufklärungsdichtung zugunsten der ursprünglichen deutschen Versbildung, die nur die Zahl der Hebungen festhält und zwischen sie eine beliebige Zahl von Senkungen legt. Verse wie:

Und sie Karlinchen für Liebe verkauft,
Die Lotte herüber hinüber lauft.
(Aus dem Brief an Kestner vom Januar 1773.)

oder gar:

War Ánne der Náchbarin schwárze liebe Kátz
(Aus dem Zigeunerlied des „Götz")

hätte Hans Sachs niemals geschrieben. In dessen Hand ist der Knittelvers der derbe Schusterhammer einer künstlerisch rohen Zeit; für Goethe wird er die feine Radiernadel, mit der er die leisesten Schattierungen seines Innern kraftvoll und zart nachzeichnet.

„Ich war", gesteht Goethe in „Dichtung und Wahrheit", „dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr, als ich darauf angewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen."

Nun aber drohte, nachdem der Stürmer und Dränger mehr als drei Jahre am Busen der Natur geschwelgt hatte, eine ihm im Innersten fremde Kulturwelt ihn aufzusaugen. Zu Beginn des Jahres 1775 trat er Lili Schönemann näher. Der Wanderer schien seßhaft werden zu wollen. Eine gemeinsame Freundin legte mit geschäftskundiger Sachlichkeit ihre Hände ineinander, und Goethe konnte, nach dem „seltsamen Beschluß des hohen über uns Waltenden", erfahren, „wie es einem Bräutigam zumute war". So sehr

ihn Lili durch Schönheit und Geist fesselt, so unbehaglich fühlt er sich in der glänzenden Geselligkeit der Frankfurter Geldaristokratie. Der Ring der Zwergenprinzessin drückt nicht minder, ob ihn diesmal auch die köstlichsten Brillanten schmücken. Er wird hin- und hergerissen zwischen leidenschaftlichster Liebe und Abneigung, ja Angst vor der Ehe. Er ist „verzaubert".

Die beiden Gedichte „Neue Liebe, neues Leben" und „An Belinden", beide aus dem März 1775 stammend, halten den Zwiespalt fest. Beide scheiden sich in Stimmungsfarbe und Kunstgestalt wesentlich von den himmelstürmenden Hymnen, wie von den lyrischen Einlagen der Dramen. Goethe scheint wieder in die Atmosphäre der Leipziger Lieder untergetaucht, an die das zweite Gedicht schon stofflich (Lichter — Spieltisch — unerträgliche Gesichter) erinnert: hier wie dort ein unbehagliches Sichrecken in allzu engen Kleidern, deren Schnitt und Zier ein dem Dichter fremdes Gesellschaftsleben bestimmt. Hier wie dort nicht mächtige Urgewalt des Gefühls in Naturmelodien dahinbrausend, sondern mehr ein anmutiges Sichwiegen auf der gaukelnden Oberfläche der Seele, von geistreichen Lichtern umspielt und hie und da mit einem Blick in die Tiefe. Hier wie dort eine fast schulmäßige Regelmäßigkeit des Versmaßes im Gegensatz zu der freiflutenden Innerlichkeit der gefühlsgeborenen Rhythmen der Sturm- und Dranggedichte. Keine Frage, diese Gedichte sind unter dem Zwang einer Konvention entstanden. Auch der Künstler ist von einem Zauberfädchen festgehalten und muß:

in ihrem Zauberkreise
Leben nun auf ihre Weise.

Ja, im zweiten Gedicht scheint er der Verzauberung hoffnungslos erlegen, wenn der „Wanderer" und Rousseauschwärmer von dem glänzenden Kulturmilieu, in dem Lili lebt, bekennt:

Bin ich's noch, den du bei so viel Lichtern
An dem Spieltisch hältst?
Oft so unerträglichen Gesichtern
Gegenüber stellst?

Reizender ist mir des Frühlings Blüte
Nun nicht auf der Flur;
Wo du, Engel, bist, ist Lieb' und Güte,
Wo du bist, Natur.

Aber man darf den Unterschied zwischen diesen Liedern und denen aus Leipzig nicht übersehen. Auch den Liligedichten spürt man die Erweichung und Reinigung an, die Goethes Gefühlsleben durch die Berührung mit dem Pietismus und dem Volkslied durchmachte, und es quillt in ihnen eine ganz andere Innigkeit auf als in den Leipziger Liedern. Wie führt uns etwa der Anfang von „Neue Liebe, neues Leben" unmittelbar ein in eine drängende Gefühlsbewegung:

Herz, mein Herz, was soll das geben,
Was bedrängst dich so sehr?

Welch ein fremdes neues Leben!
Ich erkenne dich nicht mehr.

Fallender Rhythmus dämpft in beiden Gedichten das jugendliche

Gefühl. Aber wie frei sich doch in der Fessel des Metrums noch das Gefühl bewegen kann, zeigt etwa ein vergleichender Blick auf die Verse:

Will ich rasch mich ihr entziehen,
Mich ermannen, ihr entfliehen —

(wo die nach Befreiung strebende Ungeduld eilig über das „Will ich" und „mich ihr" hinweggleitet nach dem „rasch" und „entziehen", so daß der Rhythmus dadurch fast anapästisch-stürmischen Charakter bekommt), neben den andern:

Führet mich im Augenblick
Ach! mein Weg zu ihr zurück —

wo der fallende Rhythmus gleichsam den wegeilenden Freiheitsdrang anhält und zu regelmäßigem Schritt und Tritt zwingt.

In dem Gedicht „An Belinden" spiegelt der Wechsel zwischen den fünfhebigen und den dreihebigen Versen den Widerstreit im Innern des Liebenden: das kräftige Ausschreiten in den langen Versen wird durch den Damm der nachfolgenden kurzen gebieterisch gehemmt:

Bin ich's noch, den du bei so viel Lichtern
An dem Spieltisch hälst?
Oft so unerträglichen Gesichtern
Gegenüber stellst?

Der schwankende Rhythmus der ersten Zeile drückt die drangvoll durcheinander wogende Unklarheit im Innern des Dichters aus:

Warum ziehst du mich unwiderstehlich —

wo in „Warum" und „unwiderstehlich" die natürliche Betonung „Warúm" und „únwiderstéhlich" in Konflikt gerät mit der notwendigen Versbetonung: „Wárum" und unwiderstéhlich!

Eine Erlösung aus dem drangvollen Widerstreit der Gefühle schuf Goethe die erste Schweizerreise im Sommer 1775 mit den Stolbergs und Haugwitz. „Ich wäre ein Tor, mich fesseln zu lassen," hatte sein Fernando (in „Stella") ausgerufen. „Dieser Zustand erstickt alle meine Kräfte, dieser Zustand raubt mir allen Mut der Seele, er engt mich ein. Ich muß fort in die freie Welt." Nun tat ihm die große Natur der Schweiz den Dienst der Befreiung. Am 8. Juni war er in Zürich, und am 15. fuhr er mit seinem Landsmann Passavant, dem Freunde und Schüler Lavaters, seeaufwärts nach Richterswil. Das Gedicht „Auf dem See" hält seine Stimmung fest.

Nichts drückt den Fortschritt lyrischer Gestaltung anschaulicher aus als der Vergleich zwischen Klopstocks Ode „Der Zürchersee" und Goethes Gedicht. In beiden der gleiche Landschaftshintergrund, der gleiche Vorgang, die gleiche Jahreszeit. Aber Klopstock läßt in seinem Gedicht aus der überschwänglichen Seele Wolken dampfenden Gefühls aufsteigen, die den äußern Gegenstand bald umhüllen und uns in ein Reich der Gedanken emportragen. Goethe nimmt Land-

schaft und Vorgang so klar und scharf in seiner Seele auf, daß man die Natur des Zürichsees in so wenigen Strichen gar nicht genauer schildern könnte. Aber — er sieht nicht *nur* das Äußere. Er steht der Welt nicht rein realistisch, objektiv kühl, verstandesmäßig feststellend gegenüber, wie der Gelehrte Albrecht von Haller. Er „saugt", wie es in dem ersten Entwurf heißt, „an seiner Nabelschnur" Nahrung aus ihr. Er ist eins mit ihr, in sie eingewachsen, ein Elementarwesen wie See und Berge und Nebel und Fruchtbaum. Das pantheistische Naturbekenntnis vertieft Landschaft und Vorgang zum Symbol und offenbart im Physischen Psychisches. Nun wird die Fahrt durch die freie Morgenlandschaft im Rudertakt über den sanftbewegten See zum Spiegelbild der befreiten Seele. Das eintönige Geräusch von Ruder und Wasser und das ruhige Gleiten durch die zunächst an Abwechslung nicht reiche Landschaft schläfern die äußern Sinne ein und wecken den innern. Erinnerung, Phantasie beginnen zu schaffen. Das Bild der Geliebten, der er entflohen, taucht auf. Aber ein energischer Ruck scheucht die Träume fort, und wachsamer weilt der Blick auf dem äußern Bild, das seeaufwärts großartiger, verheißungsvoller wird, ein Symbol des persönlichen Erlebens. Wie die Sterne auf der Welle blinken, so glänzt es im Innern des Dichters auf: Ideen, Pläne, Motive. Wie die Nebel die türmende Ferne trinken, so umhüllen Rätsel dem klaren Auge noch eine hochansteigende Zukunft. Aber — bereits ist das Band zwischen Goethe und Weimar geknüpft — eine Bucht ruhigen Behagens winkt auch dem schaffenden Dichter, wie dem Reisenden, und reifende Früchte birgt auch seine Seele.

Aufs feinste malt das Auf- und Abwogen des innern Erlebens der Wechsel des Rhythmus. Die hoffnungsvolle Ausfahrt in den Morgen unter gleichmäßigem Rudertakt schildern die frisch ausschreitenden Jamben des ersten Teils; die Hemmung durch die Erinnerung an Lili die stockenden Trochäen des Mittelstücks; die aus Hoffnung und Erinnerung gewobene Lebenszuversicht des schaffenden Dichters drückt der aus ruhigen Trochäen und bewegten Daktylen (oder Anapästen) gemischte Rhythmus des dritten Teiles aus.

Die Flucht in die große Natur der Schweiz hat Goethe, ob auch das „goldene Herz, das er am Halse trug", am Gotthard seine Italiensehnsucht nach Hause zurücklenkte, doch von dem Zauber Lilis befreit. „Von meiner Reise in die Schweiz", schrieb er am Geburtstag an die Karschin, „hat die ganze Circulation meiner kleinen Individualität viel gewonnen." Zwei Monate nach der Rückkehr, am 20. September 1775, erfolgte die Trennung. Es ging in Erfüllung, was der Schluß von „Lilis Park" aussprach:

Götter, ist's in euren Händen,
Dieses dumpfe Zauberwerk zu enden,
Wie dank' ich, wenn ihr mir die Freiheit schafft!

Doch sendet ihr mir keine Hülfe nieder —
Nicht ganz umsonst reck' ich so meine Glieder;
Ich fühl's! Ich schwör's! Noch hab' ich Kraft.

Wiederum anderthalb Monate später zwang er sich in ein Joch, das schwerer und dauernder ihn drückte als Lilis holder Zauber.

Fünftes Kapitel.

Die Klärung des Weltgefühls.

Einige Wochen nach seiner Ankunft in Weimar schrieb Goethe an Johanna Fahlmer: „Wie eine Schlittenfahrt geht mein Leben, rasch weg und klingelnd und promenierend auf und ab. Gott weiß, wozu ich noch bestimmt bin, daß ich solche Schulen durchgeführt werde. Diese gibt meinem Leben neuen Schwung, und es wird alles gut werden." In jener Zeit mag das „Eislebens-Lied" (später „Mut") entstanden sein:

Sorglos über die Fläche weg,
Wo vom kühnsten Wager die Bahn
Dir nicht vorgegraben du siehst,
Mache dir selber Bahn!

Stille, Liebchen, mein Herz!
Kracht's gleich, bricht's doch nicht!
Bricht's gleich, bricht's nicht mit dir!

Das alte pindarische Gefühl des dahinstürmenden Genies, in das Bild des von Klopstock literaturfähig gemachten Eissports gekleidet. Aber mit einer neuen Wendung: dem Pindarischen Wagenlenker ist Bahn und Ziel vorgezeichnet. Der Schlittschuhläufer ist kühner: „Mache dir selber Bahn." Es war Goethes Stimmung, als er, der den Herzog von Weimar erobert hatte, nun den Hof und die Regierung und das ganze Herzogtum zu erobern auszog. Ob am 7. November, als er im Morgengrauen in Weimar einfuhr, in Umrissen sein politisches Wollen und seine staatsmännische Tätigkeit vor seiner Seele stand? Seine Besonnenheit und sein Vertrauen auf die schicksalsmäßige Leitung seines Lebens schließen den bewußten Plan aus. Aber er war doch nicht nur Saul, der ausging, eine Eselin zu suchen, und ein Königreich fand. In der Tiefe seines Herzens mußte die Zuversicht wohnen, daß das kleine Land des jungen Freundes, den er zu besuchen ging, ihm eine Wirkungsstätte des Lebens werden konnte. Denn allzu tief steckten den Zeitgenossen der Aufklärung der Trieb und die Pflicht, Menschenglück auf Erden zu schaffen, im Herzen, und je mehr der Stürmer und Dränger die Theorie haßte, um so entschiedener war seine Richtung auf praktisches Wirken, um so brennender sein Wunsch, die Ideen von Volksbeglückung in Wirklichkeit umzusetzen. Die Tätigkeit des Anwalts, vor allem dem Vater zu Gefallen ergriffen, konnte seinem inneren Bedürfnis nicht genügen, obschon sie im Laufe der Jahre an Ausdehnung gewonnen hatte, und die Stufenleiter der bürgerlichen Ämter, zu denen sie das Trittbrett war, lockte bei dem abgezirkelten Verwaltungsmechanismus der alten Reichsstadt den

schöpferischen Drang zu wenig. Da konnte diesen, so klein es war, das Herzogtum Sachsen-Weimar schon eher reizen. Der aufgeklärte Despotismus der Monarchie bot weniger Widerstand als das vielköpfige Regiment der Reichsstadt, vor allem, wo der Despot ein noch so junger und bildungsfähiger, so begabter und allen großen Ideen der Zeit offener Mensch war wie Karl August. Ihn für seinen Beruf zu erziehen, das faustische „Erwirb es, um es zu besitzen", zu lehren, war wohl eine Aufgabe, eines Kraftgenies nicht unwürdig.

Auch den Dichter drängte es nach einem neuen Wirkungskreise. Die künstlerische Bildungskraft der eigentlichen Sturm- und Drangideen war mit dem „Götz von Berlichingen" und den „Leiden des jungen Werthers" erschöpft, in deren Gefolgschaft „Clavigo" und „Stella" liefen. „Faust" und „Egmont", die am Ende der Frankfurter Zeit im Entstehen waren, strebten beide aus der leidenschaftlichen Darstellung der Probleme der Einzelexistenz empor in die Beleuchtung größerer Kulturzusammenhänge: Egmont war — wie ihn Goethe erfaßte — ein weiser Regent und Faust ein Zivilisator großen Stiles (schon Prometheus hätte einer werden sollen!). Aus Bücherweisheit oder Zuschauerwissen konnte Goethe diese Gestalten nicht schaffen. Er mußte sie handelnd erleben. Kulturwirken und Politik aber ließ sich in Frankfurt nicht erleben. Aus der Notwendigkeit seiner Natur heraus war Goethe auf einen neuen Schauplatz des Wirkens gedrängt. Die Gunst des Schicksals öffnete diesen in Sachsen-Weimar.

Rasch war er orientiert. Ende Januar 1776 schon schreibt er Merck: „Ich bin nun ganz in alle Hof- und politische Händel verwickelt und werde fast nicht wieder weg können. Meine Lage ist vorteilhaft genug, und die Herzogtümer Weimar und Eisenach immer ein Schauplatz, um zu versuchen, wie einem die Weltrolle zu Gesichte stünde." Und Mitte Februar an Johanna Fahlmer: Wär's auch nur auf ein paar Jahre, ist doch immer besser als das untätige Leben zu Hause, wo ich mit der größten Lust nichts tun kann." Mochten alte Freunde den Kopf schütteln über die Umwandlung des „Wanderers" zum Höfling, des Dichters zum Beamten; mochte Klopstock, sich zum Wortführer der Ängstlichen aufwerfend, Goethe und dem Herzog für ihr genialisch-wildes Leben Rüge und Mahnung erteilen: „Der Herzog wird, wenn er sich ferner bis zum Krankwerden betrinkt, anstatt, wie er sagt, seinen Körper dadurch zu stärken, erliegen und nicht lange leben... Luisens Gram, Goethe! Nein, rühmen Sie sich nur nicht, daß Sie sie lieben, wie ich!" — Goethe kannte das Gesetz seines Lebens besser als sie alle, und unbefugtem Klatsch schnitt er das Wort ab: „Verschonen Sie uns ins Künftige mit solchen Briefen, lieber Klopstock! Sie helfen nichts und machen uns immer ein paar böse Stunden." Er wußte, daß Männer nicht in der abgemessenen Erledigung dürrer Pflichten, sondern im gemeinsamen Ertragen von Freuden und Strapazen sich das Herz

erschließen und menschlich aneinanderwachsen. Er mußte nur, mitten im wildesten Strudel, des alten pindarischen ἐπικρατεῖν δύνασθαι des „seiner Herr sein können", eingedenk sein, so führte er den Wagen, der seinen Herrn trug, zum Ziele.

Dieses Erleben findet am 11. September 1776 seinen lyrischen Ausdruck in dem Gedicht „Seefahrt". Es setzt die Reihe „Wanderers Sturmlied" (hinter dem es in den Gedichten steht) und „Eislebens-Lied" fort: in allen dreien ist die gleiche Grundanschauung — das Leben ein vertrauensvolles Dahinfahren. Aber wie bedeutsam die Abstufung: der Stürmer und Dränger saust auf dem Rennwagen dahin, die Seele Gefahren glühend. Am Eingang in den Weimarer Kreis ist der Fahrende ein Schlittschuhläufer, der sich selber die Bahn gräbt. Nun, mitten in den Erfahrungen des Hofes, wird ihm sein Leben zur Schiffahrt. Es ist ein Unterschied im Tempo der Bewegung und im Zweck und Inhalt des Fahrens. Wagenrennen und Schlittschuhlaufen ist Sport, stählendes Vergnügen. Der Seefahrer in Goethes Gedicht geht als Kaufmann seinem praktischen Berufe nach — darin unterscheidet er sich auch von dem im Boote Geschaukelten in dem Schweizer Gedicht: „Auf dem See."

Es ist genau Goethes Situation bei der Übersiedlung und in der ersten Zeit in Weimar, was das Gedicht „Seefahrt" darstellt, in den Vorstellungskreis des Schiffers umgesetzt, in jener reinen Symbolik erglänzend, die nun des Pantheisten gesicherter Kunststil ist, ohne direkte Beimischung von Tatsachen aus Goethes Leben, nur dem Kundigen in jedem Wort das Wirkliche verratend, das geisterhaft hinter dem Bilde steht.

Lange Tag' und Nächte stand mein Schiff befrachtet;
Günstger Winde harrend, saß mit treuen Freunden,
Mir Geduld und guten Mut erzechend,
Ich im Hafen.

Und sie waren doppelt ungeduldig:
„Gerne gönnen wir die schnellste Reise,
Gern die hohe Fahrt dir; Güterfülle
Wartet drüben in den Welten deiner,
Wird Rückkehrendem in unsern Armen
Lieb' und Preis dir."

Das ist Goethes Lage vor der Fahrt nach Weimar, das lange Harren auf den Boten des Herzogs in Frankfurt (und Heidelberg) mit bepacktem Koffer und gerüsteter Seele, umgeben von den Verwandten und Freunden, die, nicht ohne Besorgnis, Segenswünsche spenden und bereits der Rückkehr denken.

Der Bote aus Weimar bringt dem in Heidelberg Harrenden die Entscheidung; den wartenden Schiffer erlöst der günstige Wind zur Fahrt:

Und die Segel blühen in dem Hauche,
Und die Sonne lockt mit Feuerliebe.

In dem Gedichte „Ilmenau", das Goethe dem Herzog zum sechsundzwanzigsten Geburtstage am 3. September 1783 schenkt, läßt er, in Erinnerung an die Erfahrungen der ersten Weimarer Jahre, sein Ebenbild bekennen:

Ich brachte reines Feuer vom Altar;
Was ich entzündet, ist nicht reine Flamme.
Der Sturm vermehrt die Glut und die Gefahr;
Ich schwanke nicht, indem ich mich verdamme. —
Und wenn ich unklug Mut und Freiheit sang
Und Redlichkeit und Freiheit sonder Zwang,
Stolz auf sich selbst und herzliches Behagen,
Erwarb ich mir der Menschen schöne Gunst;
Doch ach! ein Gott versagte mir die Kunst,
Die arme Kunst, mich künstlich zu betragen.
Nun sitz' ich hier zugleich erhoben und gedrückt,
Unschuldig und gestraft, unschuldig und beglückt.

In „Seefahrt" treiben den Schiffer „gottgesandte Wechselwinde" seitwärts von der vorgesteckten Fahrt ab. Sie steigern sich zum Sturm. Da rafft der Schiffer klug die Segel ein, und „mit dem angsterfüllten Balle spielen Wind und Wellen".

Wie Goethes Freunde über das wilde Treiben in Weimar klagen und die Gefahren, in die er sich und den Herzog hetzt, so stehen, bebend auf dem Festen, am Heimatufer des Schiffers Freunde:

Ach, warum ist er nicht hier geblieben!
Ach, der Sturm! Verschlagen weg vom Glücke!
Soll der Gute so zugrunde gehen?
Ach, er sollte, ach, er könnte! Götter!

Aber der Schiffer hält das Steuer fest in der Hand:

Doch er stehet männlich an dem Steuer;
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen.
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
Und vertrauet, scheiternd oder landend,
Seinen Göttern.

So mischt sich auch in Goethe die Zuversicht auf die eigene Kraft mit dem Vertrauen auf die Götter, seine Götter. Ist es nicht bedeutsam, wie die Kunstform des Gedichtes dieses Wechselspiel von eigener Kraft und Ergebenheit in den Weltwillen ausdrückt? Der Reimzwang und die Einheit der Versläugen ist verschmäht wie in den Hymnen des Stürmers und Drängers, aber streng ist, verhaltene Stimmung ausströmend, trochäisches Maß durchgeführt.

Staatsdienst bedeutet auch für Goethe Opferung des sinnlichen Ich — Entsagung. Seit geraumer Zeit stand als großes Vorbild Spinoza vor seiner Seele.

Schon um 1770 hatte er in den „Ephemeriden" sich zum Pantheismus bekannt, aber den Spinozismus hatte er als einen „höchst gefährlichen Bruder der Emanationslehre" abgelehnt. 1773 schrieb er dem Professor Höpfner in Darmstadt von seiner Absicht, sich

näher mit Spinoza zu befassen: „Ich will nur sehen, wie weit ich dem Menschen in seinen Schachten und Erzgängen nachkomme.“ Ein Jahr später muß er tiefer in den Philosophen eingedrungen sein. Denn auf der Emserfahrt erzählte er Lavater „viel von Spinoza und seinen Schriften... Er sei ein äußerst gerechter, aufrichtiger, armer Mann gewesen. Homo temperatissimus... Auf eine große Erbschaft, die ihm gehörte und die man ihm streitig machen wollte, hab' er um des Friedens willen Verzicht getan und sich nur seines Vaters Schlafbett ausgebeten.“

Nach „Dichtung und Wahrheit“ hat Goethe damals das Dasein und die Denkweise Spinozas „wie auf den Raub“ in sich aufgenommen. Seine Ethik beruhigte seine Leidenschaften: „Es schien sich mir eine große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt aufzutun.“ Die grenzenlose Uneigennützigkeit fesselte ihn, die aus jedem Wort hervorleuchtete. Der Satz: „Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe,“ erfüllte sein ganzes Nachdenken. „Uneigennützig zu sein in allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung, so daß jenes freche spätere Wort: ‚Wenn ich dich liebe, was geht's dich an?‘ mir recht aus dem Herzen gesprochen ist.“ Die alles ausgleichende Ruhe Spinozas kontrastierte mit seinem eigenen, alles aufregenden Streben, Spinozas „mathematische Methode“ war ihm das Widerspiel seiner poetischen Sinnes- und Darstellungsweise. „Geist und Herz, Verstand und Sinn suchten sich mit notwendiger Wahlverwandtschaft, und durch diese kam die Vereinigung der verschiedensten Wesen zustande.“

All das bekennt: um ein konsequentes Studium von Spinozas System war es Goethe damals nicht zu tun; aber die Grundideen des Philosophen werden ihm doch vertraut, und er fühlt die wesentliche Kluft zwischen seiner Natur und Spinozas Denken. In ihm, den Giordano Bruno zum Pantheismus geführt und Herder bestärkt, lebt die Weltkraft als verworrenes Streben, dumpfe Leidenschaft und genialer Drang. Spinoza aber ist der Weise, für den die Gottheit nicht als strebende Kraft, sondern als reine Vernunft, als klare Gesetzmäßigkeit logischer Beziehungen in der natürlichen Erscheinung wohnt. Diese Vernunft gilt es in sich zu schaffen, die Affekte durch lichte Erkenntnis ihres Wesens zu beherrschen und durch Einsicht in die notwendige Ordnung aller Dinge sich von dem dumpfen Einzelstreben zu befreien. Wem dies gelingt, der besitzt die wahre, die intellektuelle Liebe zu Gott und hat die Seligkeit in der Erkenntnis und Hingabe ans geistige Ganze gefunden. Der besitzt die Tugend.

Schon im Aufsatz zum Shakespeares-Tag spricht Goethe von dem Zusammenstoßen „des Eigentümlichen unseres Ichs, der prätendierten Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Gan-

zen". Schon damals kennt er eine große Ordnung des Lebens. So tief sich jetzt das Bewußtsein des Gegensatzes zwischen Spinozas ruhig-kühler Ergebung in den göttlichen Gang der Welt und dem leidenschaftlichen Streben des eigenen Ich in seine Seele senkt, jene Ehrfurcht vor der Ordnung der Welt muß erdenfernes Ideal bleiben, solange es ihn nur kühl aus den Büchern eines abgeschiedenen Weisen anweht. Es kann erst wirkende Kraft in ihm werden, wenn es in einem Menschen lebendig verkörpert ihm entgegentrat. Dieser Mensch erstand ihm in Charlotte von Stein.

Sie schauten nacheinander aus, bevor sie sich kannten. J. G. Zimmermann scheint die Brücke geschlagen zu haben. 1773 war er mit Charlotte zusammengetroffen. Was er von ihr Goethe erzählte, soll diesem den Schlaf dreier Nächte geraubt haben. Im Mai 1775 schrieb er unter ihre Silhouette: „Es wäre ein herrliches Schauspiel, zu sehen, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt. Sie sieht die Welt, wie sie ist, und doch durchs Medium der Liebe." Im August charakterisiert er ihre Physiognomie gegenüber Lavater: „Festigkeit. Gefälliges, unverändertes Wohnen des Gegenstands. Behagen in sich selbst. Liebevolle Gefälligkeit. Naivetät und Güte, selbstfließende Rede. Nachgiebige Festigkeit, Wohlwollen. Treubleibend. Siegt mit ‚Netzen'." Und auch sie brannte, den Dichter des „Werther" und „Clavigo" kennen zu lernen. Als sie sich von Angesicht zu Angesicht gegenüberstanden, war sie dreiunddreißig, er sechsundzwanzig. Elf an Enttäuschung nicht arme Jahre der Ehe und Mutterschaft lagen hinter ihr. Goethe erschien sie als eine Heilige, aber nicht als eine Heilige wie Fräulein von Klettenberg: sie war nicht in den Asbestmantel der Unnahbarkeit gehüllt, und die Sehnsucht war in ihr noch nicht erloschen; sie war nur geklärt durch angeborenen Adel und anerzogene Sitte. Es war die Frau, die Goethe brauchte. Hatte er sich kurz vor der Übersiedlung nach Weimar in einem Brief an die Dichterin Anna Luise Karsch dem Orestes verglichen, den die unsichtbare Geißel der Eumeniden vielleicht bald aus seinem Vaterland peitsche, so konnte Charlotte von Stein ihm das erlösende Bild der Göttin werden, das dem Gehetzten der delphische Gott verheißen. „Besänftigerin" nennt er sie schon in einem seiner ersten Billetts an sie. Er spürte die Kraft in ihr, mit der sie selber ihr Blut gekühlt, und es war in ihm ein starkes Verlangen, sie auch in sich zu erwecken. Doppelt stark, weil ihm auch in Weimar die Herzen entgegenflogen und den Günstling des allmächtigen Herzogs keine äußern Schranken hemmten. Um so notwendiger mußte er innere gegen sich errichten. Auch in diesem Verhältnisse wirkte das Gesetz der Polarität. Seine Leidenschaft für Charlotte war doppelter Art: sinnlich zugleich und geistig. Sie drängte ihn, körperlich heischend, an sie heran; sie malte ihm als höchste Seligkeit aus, sein begehrendes Ich in der reinen

Glut ihrer schönen Seele dahin schmelzen zu lassen. Durch all seine Briefe an sie geht dieses Doppelgefühl. Bald wallt seine Leidenschaft stürmisch auf und langt nach den Sternen, bald — und immer öfter — legt sie sich ihr beruhigt zu Füßen. „Wie ich Ihnen," schreibt er ihr bald nach der Ankunft in Weimar, „meine Liebe nie sagen kann, kann ich Ihnen auch meine Freude nicht sagen." „Es ist mir lieb, daß ich wegkomme, mich von Ihnen zu entwöhnen." „Ich hab' Dich lieber, als Du magst." Dann aber, am 23. Februar 1776: „Wie ruhig und leicht ich geschlafen habe, wie glücklich ich aufgestanden bin und die schöne Sonne gegrüßt habe das erstemal seit vierzehn Tagen mit freiem Herzen, und wie voll Danks gegen Dich Engel des Himmels, dem ich das schuldig bin. Ich muß Dir's sagen, Du einzige unter den Weibern, die mir eine Liebe ins Herz gab, die mich glücklich macht... O hätte meine Schwester einen Bruder irgend, wie ich an Dir eine Schwester habe." Ein halbes Jahr später ist sie ihm wie die Madonna, die gen Himmel fährt; vergebens, daß ein Rückbleibender seine Arme nach ihr ausstreckt; sie ist nur in den Glanz versunken, der sie umgibt.

Mit noch offener Wunde (nach dem Bruch mit Lili) ist er nach Weimar gekommen. Noch umschwebt ihn das Bild der Zurückgelassenen; dann mischen sich in ihre Züge die der Frau von Stein. Wie er im Sommer 1776 an dem „Falken" dichtet, schreibt er ihr: „Meine Giovanna wird viel von Lili haben, Du erlaubst mir aber doch, daß ich einige Tropfen Deines Wesens drein gieße." Bald sieht er nur noch sie. Warum soll sie ihm nicht Lili sein? Ist sie ihm doch versagt, wie jene! Hat sie doch verzichten müssen wie Lili und er! So wird sie ihm zum Symbol des sinnlichen Verzichts, des seelischen Besitzes.

In den Liedern, mit denen er sein Verhältnis zu Charlotte umrankt, findet diese seelische Entwicklung lyrische Gestalt. Ihre Stimmung ist Leidenschaft, die Frieden sucht und ihn in der Vergeistigung des Sinnlichen findet. Im Gedenken an Lili scheint „Jägers Abendlied" (zuerst „Nachtlied") Ende 1775 entstanden. Der Wanderer, der voll Unmut und Verdruß die Welt durchstreift, weil er sie lassen muß, ist der Jäger, der (äußerlich) still und wild mit gespanntem Feuerrohr dem Wild nachschleicht. Statt des Tieres aber erscheint ihm der Geliebten Bild. Und nun kehrt sich die Situation um: er sieht sie wandern (innerlich) still und mild „durch Feld und liebes Tal".

Schon der Leipziger Student hatte Luna, die „Schwester von dem ersten Licht" besungen. Ihm hatte das Mondlicht die Sinne gereizt. Er hatte sich an Lunas Seite gewünscht, um „durch das gläserne Gegitter" die runden Glieder seines Mädchens zu schauen. Dem Stürmer und Dränger hatte der Mond die Phantasie angeregt. In dem Liede an Belinden dämmert er, vom Schauerlicht des

Mondes umflossen, ein, um von goldnen Stunden ungemischter Lust zu träumen. Jetzt, in „Jägers Abendlied", hat das Mondlicht alles Aufreizende und Anregende verloren. Nun wirkt sein milder Schein beruhigend:

Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn;
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiß nicht, wie mir geschehn.

Dieser Schluß weist doch wohl deutlich auf die Frau von Stein. Denn nicht von Lili, „dem lieben, losen Mädchen", sondern nur von ihr, der im Verzicht erstarkten Frau, kann diese beruhigende Wirkung ausgehen.

Am 12. Februar sendet er ihr das eben am Hange des Ettersberges entstandene Friedensgebet „Wandrers Nachtlied":

Der du von dem Himmel bist,
Alle Freud' und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all die Qual und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

Diese ursprüngliche Fassung gibt Goethes Seelenzustand unmittelbarer wieder und ist auch in sich logischer und geschlossener als die später in die Gedichte übergegangene, die (neben der Änderung „die Qual" in „der Schmerz" im sechsten Verse) in der zweiten Zeile statt „alle Freud" einsetzt: „alles Leid". Zwar mag das Stillen des Leids der Forderung äußerer Logik sinnvoller scheinen als das Stillen der Freude. Aber erstens nimmt „Leid" das „Schmerzen" vorweg. Sodann hängt am Ende das „Lust" in der Luft, wenn ihr nicht das vorbereitende „Freude" voraufgeht. Endlich bekommt das „doppelt elend" sein seinen Sinn nur durch den Zwitterzustand von „Freud' und Schmerzen". Einfach elend ist, wer vom Schmerz und Leid gequält ist; doppelt, wen Freuden und Schmerzen auseinanderreißen. „Rastlose Liebe" (etwas später, am 6. Mai 1776 entstanden) sagt es anschaulich genug:

Lieber durch Leiden
Möcht' ich mich schlagen,
Als so viel Freuden
Des Lebens ertragen.
Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen!

Wollte Goethe die wundersame, aus Sehnsucht und Frieden, Leidenschaft und Geistigkeit gemischte Atmosphäre, die Frau von Stein in seiner Seele geschaffen, deuten, so fand er keine andere Antwort als die Idee der Seelenwanderung. Aus einem früheren Dasein, in dem sie vereint waren, langt das zur Erinnerung verseelte Erleben in die sinnliche Gegenwart und durchstrahlt sie mit Geisterglanz. „Ja," schrieb er im April 1776 an Wieland, „wir waren einst Mann und Weib! — Nun wissen wir von uns — verhüllt, in Geisterduft. — Ich habe keine Namen für uns — die Vergangenheit — die Zukunft — das All." In der Allheit des geistigen Seins löst sich die in die sinnliche Gestalt des Individuums

eingeschlossene Seele los, taucht, von Ort und Zeit entbunden, in den Sinn des Weltlaufes unter, und vor dem geklärten Blick der Begnadeten liegt enthüllt das Schicksal. Der Augenblick birgt nun die Ewigkeit in sich. Darum darf, wer das Wirken des Geistes in sich spürt, sich dem Augenblick nicht hingeben. Wenn sonst Liebende in den schimmernden Wahn eines Traumglücks sich einspinnen, sich über ihr Wesen, ihr Schicksal gegenseitig in blindem Vertrauen täuschen, den Augenblick des sinnlichen Seins ausschöpfen, unstet zwischen Verzweiflung und Glück hin- und hergeworfen, so ist der tieferen seelischen Liebe dieses Scheinglück seligen Wähnens versagt, und der durch den Schein nicht mehr beirrte Blick durchdringt die Wahrheit der Dinge. Die Geliebte wird dem Manne, was die Poesie — in der „Zueignung" — dem Dichter: Trost, Klärung, Vertiefung, Vergeistigung. Sie schenkt ihm die Stetigkeit, die allem Geistigen innewohnt.

Das sprechen die tiefsinnige Verse aus, die Goethe der Freundin am 14. April 1776 sandte:

Ach, so viele tausend Menschen kennen,
Dumpf sich treibend, kaum ihr eigen Herz,
Schweben zwecklos hin und her und rennen
Hoffnungslos in unversehnen Schmerz;
Jauchzen wieder, wenn der schnellen Freuden
Unerwart'te Morgenröte tagt.
Nur uns armen liebevollen beiden
Ist das wechselseitge Glück versagt,

Uns zu lieben, ohn' uns zu verstehen,
In dem andern sehn, was er nie war,
Immer frisch auf Traumglück auszugehen
Und zu schwanken auch in Traumgefahr.

Glücklich, den ein leerer Traum beschäftigt!
Glücklich, dem die Ahndung eitel wär'!
Jede Gegenwart und jeder Blick bekräftigt
Traum und Ahndung leider uns noch mehr.
Sag', was will das Schicksal uns bereiten?
Sag', wie band es uns so rein genau?
Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau.

Nun schwebt von jenen Zeiten noch ein Erinnern um das ungewisse Herz. Im Traum genießt er, was einst Wahrheit war:

Kanntest jeden Zug in meinem Wesen,
Spähtest, wie die reinste Nerve klingt,
Konntest mich mit einem Blicke lesen,
Den so schwer ein sterblich Aug' durchdringt.
Tropftest Mäßigung dem heißen Blute,
Richtetest den wilden irren Lauf,
Und in deinen Engelsarmen ruhte
Die zerstörte Brust sich wieder auf.

Die tiefen Verse sind, mit dem „König in Thule" zusammen, die unmittelbare Voraussetzung des Liedes „An den Mond". Die

an die Persönlichkeit unübertragbar gebundene Köstlichkeit des Liebeserinnerungsbesitzes stellt der „König in Thule“ dar. Liebe, zur Erinnerung an ein früheres, innigstes Zusammenleben vergeistigt, preist das Gedicht an Charlotte als die tiefste Beziehung zwischen zwei Menschen, als trugloseOffenbarung des Menschenschicksals und Erweiterung des Augenblickes zur Ewigkeit. In „Jägers Abendlied“ ist Goethe die seelische Bedeutung des Mondlichtes als beruhigende Linderung aufgegangen, und schon dort floß in die Vorstellung des Mondscheins das Bild der Frau von Stein. Aber ihre Wirkung war noch eingeengt in den Bezirk des rein Gefühlsmäßigen. Jetzt, nachdem das Seelenwanderungserlebnis vorausgegangen, erscheint in dem Gedichte „An den Mond“ die Bedeutung des Mondlichtes vertieft und erweitert zur Offenbarung geistigen Erlebens schlechthin. Der Mondschein wird zum Symbol der wundersamen, aus Glück und Schmerz gemischten Stimmung bewußten Erinnerungsgenusses.

Der Ursprung des Liedes wird in Verbindung gebracht mit dem Tod der jungen Christel von Laßberg, die in Verzweiflung über vermeintliche Untreue ihres Verlobten sich in der Nähe von Goethes Gartenhaus am 17. Januar 1777 in die Ilm gestürzt hatte. Am 19. meldet Goethe Charlotte, daß er mit Arbeitern bis in die Nacht am Flusse geschafft habe, um der Toten ein Erinnerungsmal zu bereiten. „Ich habe an Erinnerungen und Gedanken just genug und kann nicht wieder aus meinem Hause. Gute Nacht, Engel, schonen Sie sich und gehn nicht herunter. Diese einladende Trauer hat was gefährlich Anziehendes wie das Wasser selbst.“ Nach dem Brief hatte Frau von Stein das Lied „An den Mond“ auf einem undatierten Bogen in die Briefsammlung eingelegt, samt der Komposition von Seckendorff oder Kayser. So mag das Lied 1778 entstanden sein, ohne daß der Ort der Einlage das genaue Datum bedeutet. Die erste Fassung (in den Briefen an Charlotte) lautet:

Füllest wieder 's liebe Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie der Liebsten Auge, mild
Über mein Geschick.

Das du so beweglich kennst,
Dieses Herz in Brand,
Haltet ihr wie ein Gespenst,
An den Fluß gebannt,

Wenn in öder Winternacht
Er vom Tode schwillt
Und bei Frühlingslebens Pracht
An den Knospen quillt.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Mann am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was dem Menschen unbewußt
Oder wohl veracht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Das ist ein erst halb ausgetragenes Werk. Schon der verwirrende Wechsel der sprechenden Person deutet auf die Unsicherheit des Werdenden: am Anfang spricht der Dichter, der den Mondschein

dem Auge der Liebsten vergleicht (ähnlich wie in „Jägers Abendlied"), daher auch das „ihr" in Strophe drei auf die Liebste und den Mond zusammen zu beziehen ist. Am Schlusse aber spricht die geliebte Frau, die „einen Mann am Busen hält". Die Bedeutung des Flusses, an den das sonst so bewegliche Herz des Dichters von dem Mond und der Geliebten wie ein Gespenst gebannt gehalten wird („ich kann nicht wieder aus meinem Hause... Diese einladende Trauer hat was gefährlich Anziehendes wie das Wasser selbst"), ist nicht leicht einzusehen, und man wäre geneigt, in den zwei Versen:

Wenn in öder Winternacht
Er vom Tode schwillt

eine Erinnerung an den Tod der Christel von Laßberg zu sehen, wenn nicht der todbringenden Winternacht des „Frühlingslebens Pracht", in der der Fluß „an den Knospen quillt", die Wage hielte, durch beide gegensätzlichen Motive also nur das Flußleben geschildert werden sollte.

Erst in der zweiten Fassung, die vor 1786 entstand, sind die Keime des Werdenden zur vollendeten Frucht gereift. Jede Erinnerung an den Tod der Christel von Laßberg, die nur für die Frau von Stein und allenfalls für Goethe an das Lied gebunden war, ist ausgelöscht. Sogar die direkte Beziehung auf Frau von Stein ist aufgegeben. Nur die Natur des Mondscheins, eigentlich und symbolisch, ist rein erfaßt. Jene schon im „Mailied" und dann in dem Schweizerlied „Auf dem See" geübte Kunst, Natur- und Seelenleben als zwei Spiegelungen des einen Weltgesichtes zu nehmen, ist hier zu ergreifender Schönheit und Tiefe gediehen.

Mondschein ist Zwielicht, Clairobscur, Mischung von Hell und Dunkel, „zweifelhaftes Dunkel" wird es in einem Diwangedicht genannt. Man fragt sich: ist es Tag, ist es Nacht? Aber ein wundersamer Reiz entströmt dieser Beleuchtung. Die Umrisse der Dinge, die im Tageslicht klar und scharf gezogen sind und unserer Phantasie ein schroffes Halt zurufen, im vollen Dunkel aber uns entschwinden, sind im Mondschein weich, ins Weite verschwimmend, und laden die Phantasie zum Träumen ein. Gedämpft, versilbert erscheinen die bei Sonnenlicht grellen und bunten Farben:

1. Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz.

Auch im Leben der Seele gibt es eine Mondlandschaft. Dem Gegenstand in Sonnenbestrahlung vergleichbar ist alles, was unmittelbar vor den Sinnen steht. In dunkle Nacht versunken ist, was dem Bewußtsein völlig entglitten ist. Was aber als Überbleibsel früheren Erlebens, als Vorstellung, Erinnerung in der Seele schwebt, ist wie die Landschaft im Mondschein. Nicht klar und deutlich in allen Einzelheiten: wer vermöchte aus der Erinnerung einen Ge-

genstand so nachzuzeichnen, daß er sich in allem mit dem Gesehenen deckt? Dafür aber ist alles, was als Erinnerung einstigen Erlebens in uns schwebt, wie die Dinge der natürlichen Mondlandschaft von Nebelglanz, von dem sanften Lichte unserer Seele umflossen, in eine Stimmung getaucht, in der sich Hell und Dunkel, Freude und Schmerz mischen; in der die Lust gedämpft, das Leid gemildert ist. Dieses Clairobscur der Seele ist Wehmut. Und wie denn bei Goethe Äußeres und Inneres, Natur und Geist immer eins sind, so regt das Mondlicht die Seele zur Wehmut an:

Löset endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Dem Gegenstand fehlt in der natürlichen Mondbeleuchtung der kräftige Schwung des Konturs; in dem Seelenzustand der Wehmut ist der Wille gelöst. Man begriffe also das Wesen der von Goethe dargestellten Stimmung (des Lebenspunktes oder der „Idee" des Liedes) nicht, wollte man von ihm einen straffen, logisch gliedernden und kräftig fortschreitenden Aufbau erwarten. In sanften, nur leise bewegten Wellen umfließt die Wehmut die Landschaft der Seele, die Dinge und Vorgänge, die sich als zarte Nebelbilder aus der äußern Welt in sie eingesenkt haben. Die Einheit ist da, aber sie ist nicht eine Einheit des Gedankens, sondern des Gefühls, nicht der äußeren Vorgänge, sondern der innern Stimmung. Erst weilt der Blick auf der Mondlandschaft, dann gleitet er in das Weben der Seele, und die Vorstellung „Geschick" ruft (in der Erinnerung) die Vergangenheit empor.

2. Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.

3. Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh- und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit.

Für diese Vergangenheit ergibt sich ungezwungen als Symbol der Fluß, die Ilm, deren wirkliche Wellen der Dichter sanft an sein Ohr tönen hört. Bilder des Flußlebens (Winterüberschwemmung, Frühlingsschönheit) werden Symbole des ablaufenden Seelenlebens, dessen Inhalt Schmerz und Glück ist, aus dem aber Goethes Dichtung ihre Nahrung zieht:

6. Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh',
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu!

7. Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Zwei Schlußstrophen fassen den ganzen Gehalt dieses äußerlich-innerlichen Schauens als köstlichen Besitz zusammen:

8. Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

9. Was, von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

In der Mondbeleuchtung wie in der Seelenstimmung fließen zwei Elemente, Hell und Dunkel, Freude und Schmerz, zur Einheit zusammen. Goethes Polaritätsbegriff wirkt hier besonders deutlich. Die Zweipoligkeit geht durch alle Strophen und leitet die Wahl und Gruppierung der Einzelvorstellungen. Dem Blick des Mondes (2. Strophe) entspricht des Freundes Auge, dem Gefild des Dichters (dem Tal der Ilm, wo sein Gartenhaus steht) sein Geschick. Der Gegenwart der Mondnacht tritt die Vergangenheit gegenüber als Erinnerungsinhalt der Seele, Nachklang „froh- und trüber Zeit" — wie genial drückt das kühne Weglassen der Endung in „froh-" die polare Einheit der Wehmut aus; jede Flexionsendung ist abschließend, und „froher" würde als trennend, die Einheit störend empfunden; das Gefühl ist frohtrüb, ein Wandeln „zwischen Freud' und Schmerz". Dem Lauschen auf den Ablauf des Seelenlebens stellt sich in Strophe 4 das Lauschen auf die Ilm gegenüber, deren Rauschen das Gefühl der Vergänglichkeit alles Erlebens weckt. Aber ist wirklich alles vergänglich? Das eigentlich-sinnliche Erleben wohl! Bleibend aber ist als Besitz der Seele („König in Thule!") der geistige Gehalt, die Erinnerung (die „Treue" in der vierten Zeile der vierten Strophe leitet zu dieser neuen Vorstellung über). Aber auch die Erinnerung ist zweipolig: köstlich und quälend (Strophe 5).

Doch schon ist auch (die Mondbeleuchtung löst alles Harte auf!) die mildernde Aussöhnung da: der Fluß, der durchs Tal rauscht, erinnert daran, daß doch alles vorbeigeht; der Ablauf alles Lebens mag also auch Schmerz und Freude der Erinnerung mit sich fortführen. Aber nur fortführen aus dem individuellen Leben und dem menschlichen Gedächtnis, dafür jedoch zur Ewigkeit des künstlerischen Seins erheben. Goethes Dichtung ist Erlebnisdichtung; der Fluß des Erlebens „flüstert ihm Melodien zu", befruchtet sein Schaffen, gewaltig-düstere Erfahrungen finden wie lieblich-heitere in seinen Werken ihren Ausdruck (vgl. 7. Strophe).

Der bleibende Gewinn aber und der eigentliche Sinn des Mondscheins (in seelischer Beziehung!) ist das liebende Betrachten der Rätsel des Lebens durch das ruhevoll in eigener Angel schwebende, liebende Gemüt. (Der „Freund" der zweitletzten Strophe darf nicht verleiten, das Lied etwa der Frau von Stein in den Mund zu legen; das ist ja schon durch den deutlichen Hinweis auf Goethes Dichten in Strophe 6 und 7 ausgeschlossen; das Gedicht in der zweiten Fassung ist über alles Persönliche erhoben, und „Freund" kann hier wie in Strophe 2 Mann und Weib bedeuten!) So löst das Bewußtsein dieses liebenden Geistesgenusses der Lebensrätsel in der Seele doch ein Glück, das höchste, das Menschen bestimmt ist. Es ist das Licht, das in das Dunkel des Daseins fällt. Daß Goethe selber diesen seligsten Genuß und die Kraft, ihn in dem wunder-

samen Mondliede dichterisch darzustellen, seiner Liebe zu Frau von Stein verdankt, ist wichtig zur Erkenntnis der Entstehung des Gedichtes, zum Erfühlen seiner Stimmung aber belanglos.

Auch das Gedicht „Über allen Gipfeln" ist in der Stimmungsatmosphäre der Liebe zu Frau von Stein gewachsen; aber in seiner vollendeten Gestalt schwebt es ebenfalls in dem Äther der von allen zufällig-irdischen Beziehungen gereinigten Kunst.

Am 6. September 1780 hat Goethe, während eines Aufenthalts in Ilmenau, den Gickelhahn, den „höchsten Berg des Reviers", bestiegen, „um dem Wuste des Städtchens, den Klagen, den Verlangen, der unverbesserlichen Verworrenheit der Menschen auszuweichen". In dem herzoglichen Jagdhäuschen auf dem Gipfel bringt er die Nacht zu. „Es ist ein ganz reiner Himmel und ich gehe des Sonnenuntergangs mich zu freuen. Die Aussicht ist groß, aber einfach. — Die Sonne ist unter. Es ist eben die Gegend, von der ich Ihnen die aufsteigenden Nebels zeichnete; jetzt ist sie so rein und ruhig, und so uninteressant, als eine große schöne Seele, wenn sie sich am wohlsten befindet. — Wenn nicht noch hie und da einige Vapeurs von den Meulern aufstiegen, wäre die ganze Szene unbeweglich."

Aus der reinen und großen Stimmung, die aus dem Frieden der Bergnatur in sein Herz fließt, löst sich „Wandrers Nachtlied" ab:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Ein Nachtgebet, schwebt das Lied dahin. Reines Gefühl scheint kunstloses Wort geworden. Aber Ruhe setzt Ordnung, Gefühl der Entwirrung voraus. Wenn eine Ahnung der seligen Ruhe, die das Gedicht verheißt, in der Brust des Dichters lebt, so muß sie sich in der lichten Gliederung der Vorstellungen des Gedichtes ausdrücken, überhaupt in seiner Kunstform. Und in Wirklichkeit hat Goethes Seele den hingehauchten, so unendlich einfachen Ausdruck in ein Lied von wunderbarster Kunst geformt.

Auf dem Gipfel des Berges stehend, lauscht der Dichter in die Runde über die Abendlandschaft hin. Erst in die Weite, auf die Berge des Harzes, dann in die Nähe, auf die Bäume der Kuppe, auf der er steht, und der benachbarten, dann auf das Treiben der Vögel im Walde rings um ihn, um endlich beim eigenen Herzen zu verweilen. So schwebt sein horchender Sinn stufenweise, aus der Weite in die Enge, in konzentrischen Kreisen um den Mittelpunkt, das ruhesuchende Herz. Und überall in den Reichen ringsum ist Ruhe.

Aber diese Stufenreihe: Gipfel, Wipfel, Vögel, Herz hat noch

eine zweite Bedeutung. Neben der örtlichen noch eine natürlich-seelische. Sie bedeutet ein Hinaufsteigen aus dem anorganischen Reiche (Berggipfel) über das Pflanzen- und Tierreich zum Menschen. Die Ruhe im anorganischen Reich ist selbstverständlich. Weniger die im Pflanzenreich. Aber auch da ist sie eingekehrt: „In allen Wipfeln Spürest du kaum einen Hauch." Sogar die Vögelein schweigen im Walde. Eine tröstliche Zuversicht ist die letzte Sprosse der Leiter: Auch das Menschenherz, das ewig bewegliche, am schwersten zu befriedigende, wird bald ruhen.

Wie hat nun diese Doppelstufenreihe von geographischen und natürlich-seelischen Vorstellungen klangliche Gestaltung gewonnen! Einmal im Rhythmus. Mit trochäischer Gemessenheit hebt das Lied an:

Über állen Gipfeln

Diese Ruhe steigert sich in der schwebenden Schwere des einzigen Spondeus der zweiten Zeile:

Íst Rúh.

Im Reich der Berge ist starre Ruhe. Aber sobald nun die Vorstellung ins Reich der bewegten Bäume einkehrt, drängen sich lebhaftere Jamben ein:

In állen Wipfeln

Trochäen wirken entgegen:

Spűrest dú

und in einem Choriambus, der Vereinigung von Trochäus und Jambus, löst sich der Widerstreit:

Kaúm einen Haúch.

Am bewegtesten, jambisch-anapästisch, ist die Zeile:

Die Vőgelein schweigen im Wálde.

Sie ist auch weitaus die längste: im Tierreich ist die Unruhe größer als im Pflanzenreich, und schwerer zu bannen.

Wie soll sich nun in den beiden Versen, die vom Menschenherzen sprechen, der Rhythmus gestalten? Noch lebendiger als in den Zeilen über die Vögel? Ist doch das Menschenherz am schwersten zu beruhigen! Keineswegs. Es hält sich wieder ruhiger, mit schwerem Anklang — Warte, Ruhest —, aber es deutet durch Einmischung von Daktylen in die Trochäen die innere Bewegung an:

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

So suggeriert Goethe durch einen gewissen Gegensatz zwischen dem unruhvollen Herzen und dem im ganzen ruhig-beschwichtigenden Rhythmus die Einkehr der Ruhe auch ins Herz des Menschen.

Mit dieser Wirkung des Rhythmus verbindet sich die der Reime. Weiblicher Reim heißt Unruhe, Sehnsucht; männlicher Abschluß,

Ruhe. So klingt jede Versgruppe, die einen Vorstellungskreis umfaßt, im ersten Vers mit weiblichem Reim aus: Gipfeln, Wipfeln, balde — sehnsüchtig ausgreifend, friedesuchend, worauf dann ein oder zwei männliche Abschlüsse die Beruhigung bringen: Ruh, du, Hauch, auch. Aber nicht schroff abschließend, kurzsilbig, sondern mild beruhigend: Ruh — du, Hauch — auch wirken anders als etwa: satt — statt, Wald — bald. Einzig in dem Verse, der das Treiben der Vögelein schildert, ist weiblicher Reim: die Unruhe in der Natur ist hier am größten.

Und endlich, wie suggestiv wirken die Klangwerte! Ähnlich wie in dem ersten Nachtlied des Wanderers sind zunächst die zwei Gruppen von I- und U-Lauten vorherrschend. I die Sehnsucht ausdrückend, U den Schlummer. In den Kreuzungen: Gipfeln — Ruh; Wipfeln — du tritt der Wechsel bedeutsam hervor. Aber zu ihnen gesellt sich nun noch der A-Laut: Über allen Gipfeln; in allen Wipfeln; im Walde; warte nur balde — in der dritt- und zweitletzten Zeile aufdringlich im Reime. Etwas Offenes, Freies, Klares mischt sich darin mit dem sehnsüchtigen I und dem dumpf-einschläfernden U, und diese Mischung wirkt suggestiv in dem das Walde — balde einklammernden Reim: Hauch — auch, wo A und U zum einen Doppellaut verschmolzen sind. Ruhe ist für Goethe nicht dumpfes Einschlummern, sondern jene friedenvolle Klarheit über Welt und Ich, die der Abend auf der freien Höhe ihm ins Herz gießt, nach dem verworrenen Tagestreiben im Städtchen, im Tale — jene Klarheit, die als innere Form die künstlerische Gestalt des Liedes geschaffen hat.

Die Dämpfung des Lebensgefühls des sinnlichen Ich, die Goethe in der Liebe zu Frau von Stein erfährt, überhaucht nicht nur die lyrischen Bekenntnisse mit dem Silberton der Vergeistigung; sie wandelt seine ganze Gedankenwelt, sein allgemeines Verhältnis zu Gott und Welt um. Den Niederschlag dieser Umänderung zeigen die hymnenartigen Gedichte dieser Zeit.

Die freigeformten Gesänge der Sturm- und Drangzeit, wie „Wanderers Sturmlied", „Prometheus", „Mahomets Gesang" sind grandiose Ausbrüche des genialen Ich, das sich im „Prometheus" titanisch gegen die alten Götter empört. Die neuen Hymnen beugen das Ich unter die göttliche Weltregierung. In ihren freien Rhythmen, die Goethe auch jetzt beibehält, spricht sich nicht ungebändigte Naturkraft, sondern Reichtum und Tiefe des gedanklichen Gehaltes aus.

Die „Harzreise im Winter", im Dezember 1777 gedichtet, steht „Wanderers Sturmlied" nahe in der losen Aneinanderreihung der Vorstellungen und in der engen stofflichen Bindung an Goethes persönliches Erleben, ohne dessen Kenntnis das Gedicht unverständlich bliebe. Auch die Idee, die die „Harzreise" durchwaltet, steht

der Idee von „Wanderers Sturmlied“ nahe. Auch sie verkündet die Gottessicherheit des Auserwählten. Aber — und das ist das Neue — nur desjenigen, der die selbstisch grübelnde Wertherstimmung des Stürmers und Drängers durch Hingabe an die Außenwelt und selbstlose Liebe zu überwinden vermag.

Den Schleier des Rätsels, der über dem Gedicht schwebte, solange man seinen Wirklichkeitsboden nicht kannte, hat Goethe selber 1821 gehoben durch einen Aufsatz in „Kunst und Altertum“, den ein Erklärungsversuch des Prenzlauer Gymnasialrektors Kannegießer veranlaßt hatte, und 1822 durch einen Abschnitt in der „Campagne in Frankreich“.

Ende November und Anfang Dezember 1777 veranstaltet der Herzog in der Gegend von Eisenach eine Jagd auf Wildschweine, die auf den Feldern schweren Schaden angerichtet. Goethe gedenkt sich später der Jagdgesellschaft anzuschließen. Zuerst aber durchstreift er das Land auf eigene Faust und, nach seiner Art, unter fremder Maske. („Ich heiße Weber, bin ein Maler, habe iura studiert, oder ein Reisender überhaupt,“ 6. Dezember 1777.) Neben den praktischen Absichten des Beamten — der Besichtigung des Ilmenauer Bergwerks zum Zwecke seines Wiederanbaus —, halten ihn seelische Gründe zunächst dem Hofe fern. In Wernigerode lebt ein junger Theologe namens Plessing, der Sohn des Superintendenten. An hypochondrischer Selbstquälerei leidend, hat er den Verfasser des „Werther“ in zwei leidenschaftlichen Briefen um Rat und Beistand angegangen. Goethe hat sie beide unbeantwortet gelassen; nun sucht er den Jüngling in Wernigerode auf und weist ihn, der selbstisch „alle seine Kraft und Neigung nach innen gewendet“ und, ohne produktives Talent, sich damit „so gut als zugrunde gerichtet“ hat, auf die Außenwelt hin: nur durch Naturbeschauung und herzliche Teilnahme an der äußeren Welt könne er sich aus dem schmerzlichen, selbstquälerischen Seelenzustande befreien.

Er selber hat an sich die Heilkraft des Rates erprobt. Er hat sich als Beamter einem Stück fremder Wirklichkeit in selbstloser Arbeit hingegeben; er lebt der tätigen Betrachtung der Natur, und ihn beglückt die Liebe der Frau von Stein, weil er entsagt. Die Briefe an sie von dieser Harzreise zünden in sein Inneres. Am 9. Dezember schreibt er: „Was die Unruhe ist, die in mir stickt, mag ich nicht untersuchen, auch nicht untersucht haben. Wenn ich so allein bin, erkenn' ich mich recht wieder, wie ich in meiner ersten Jugend war, da ich so ganz allein unter der Welt umhertrieb. Die Menschen kommen mir noch ebenso vor, nur macht' ich heut eine Betrachtung. Solang' ich im Druck lebte; solang' niemand für das, was in mir auf- und abstieg, einig Gefühl hatte, vielmehr, wie's geschieht, die Menschen erst mich nicht achteten, dann wegen einiger widerrennender Sonderbarkeiten scheel ansahen, hatte ich mit aller

Lauterkeit meines Herzens eine Menge falscher, schiefer Prätensionen... Da war ich elend, genagt, gedrückt, verstümmelt, wie Sie wollen. Jetzt ist's kurios besonders die Tage her in der freiwilligen Entäußerung, was da für Lieblichkeit, für Glück drinne steckt. — Die Menschen streichen sich recht auf mir auf, wie auf einem Probierstein; ihre Gefälligkeit, Gleichgültigkeit, Hartleibigkeit und Grobheit, eins mit dem andern macht mir Spaß — Summa Summarum, es ist die Prätension aller Prätensionen, keine zu haben."

Das Bekenntnis zeigt, wie fern die eigentliche Wertherstimmung schon hinter ihm liegt. Er brauchte nur Plessings Wesen mit seinem eigenen zu vergleichen, um die Distanz zu erkennen. Wie er dem Jüngling mit malerischer Poesie und doch unmittelbar und natürlich seine Winterreise schildert, die ihm, statt Beschwerden, dauernden Genuß gewährt, und mit der Beschreibung der Baumannshöhle anhebt, unterbricht ihn jener lebhaft: Der kurze Weg, den er daran gewendet, gereue ihn ganz eigentlich; sie habe keineswegs dem Bilde sich gleichgestellt, das er in seiner Phantasie entworfen.

Goethe aber, der ohne Vorurteil in selbstloser Hingabe, mit offenen Augen und nicht ohne körperliche Beschwerden, die Harzlandschaft durchstreift, erfährt reinste Erquickung, wie einige Jahre früher auf der Reise in die Schweiz. Am 10. Dezember stand er auf dem tiefverschneiten Brocken: „Nun, Liebste, bin ich heut oben gewesen, ganz natürlich, ob mir's schon seit acht Tagen alle Menschen als unmöglich versichern." Auf der ganzen Reise begleitet ihn das Gefühl des besondern Schutzes Gottes. Die Hingabe an die Außenwelt lohnt sich. Sein Ich verschwindet, er weiß sich eins mit der Welt, ein Glied der Natur. Pantheistisches Allgefühl durchströmt ihn. Ein mächtiger Wille waltet überpersönlich in seinem Leben. Niemals sonst, wie jetzt, häufen sich die Erfahrungen und Bekenntnisse dieser frommen Ergebung in den Weltwillen in seinen Briefen. Am 4. Dezember: „Ich weiß nun noch nicht, wie sich diese Irrfahrt endigen wird; so gewohnt bin ich, mich vom Schicksale leiten zu lassen, daß ich gar keine Hast mehr in mir spüre." Am 7.: „Mir ist ganz wunderlich, als wenn mich's von hier wegpeitschte." Am 8. macht ihm „das Schicksal wieder ein groß Kompliment": wie er in Klausthal in eine Grube einfährt, wird sein Begleiter einen Schritt vor ihm von einem Felsen, der sich ablöst, zu Boden geschlagen. Der robuste Mann kann sich dagegen stemmen. „Einen Augenblick später, so stund ich an dem Fleck... und meine schwanke Person hätt' es gleich niedergedrückt und mit der völligen Last gequetscht." Am 9. Dezember erinnert er sich daran, wie er vor neun Jahren um diese Zeit todkrank lag und wie seine Mutter damals in ihrer Herzensnot die Bibel aufschlug und den Trostspruch fand: „Man wird wiederum Weinberge pflanzen an den Bergen Samariä, pflanzen wird man, und dazu pfeifen." Am 10. Dezember bekennt er: „Mit

mir verfährt Gott wie mit seinen alten Heiligen, und ich weiß nicht, woher mir's kommt. Wenn ich zum Befestigungszeichen bitte, daß möge das Fell trocken sein und die Tenne naß, so ist's so, und umgekehrt auch, und mehr als alles die übermütterliche Leitung zu meinen Wünschen." Am 6. Dezember hat er „einen Wunsch auf den Vollmond", und wie er am 10., nach der Brockenbesteigung, nachts vor die Türe tritt, liegt der Berg im hohen herrlichen Mondschein über den Fichten vor ihm. Und der Grund für all diese Wunder? Es ist die Hingabe ans All, dessen Gesetzmäßigkeit er in sich spürt. „Sie wissen, wie symbolisch mein Dasein ist — — Und die Demut, die sich die Götter zu verherrlichen einen Spaß machen, und die Hingegebenheit von Augenblick zu Augenblick, die ich habe, und die vollste Erfüllung meiner Hoffnungen."

All dies innere und äußere Erleben prägt sich in der „Harzreise im Winter" symbolisch aus.

Wie er am 1. Dezember die Reise antritt und dem Ettersberg zureitet, schwebt im düstern, von Norden sich heranwälzenden Schneegewölk hoch ein Geier über ihm. Ist nicht schon dies erste Erlebnis des Wanderers symbolisch? Schwebt nicht, wie der helläugige und beutesichere Geier in dem Schneegewölk, auch seine Seele ruhig und klar in dem Drange und dumpfen Wirrsal des Lebens, darin die andern noch sich mühen? Sicher und lichtvoll löst sich das Lied aus seiner Seele:

Dem Geier gleich,
Der, auf schweren Morgenwolken
Mit sanftem Fittich ruhend,
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied!

Aber wie fein ist die dunkle Symbolik des wirklichen Erlebnisses im Liede gehellt und die Anschaulichkeit gesteigert: *sein* Geier schwebt nicht *in* den Wolken, sondern er ruht *auf* den Wolken. Der dumpfe Drang der Gefühlswirrsale („Morgenwolken") ist dem Dichter und seinem Liede der Grund, auf dem sie ruhen, um helläugig die Weite des Lebens zu überblicken!

In dieser Vorstellung des Schwebens über der Gefühlsdumpfheit birgt sich ein Warum? Die Antwort ist jene, die Goethe in seinen Briefen an Charlotte sich gibt: Schicksalswille, Götterwalten:

Denn ein Gott hat
Jedem seine Bahn
Vorgezeichnet,
Die der Glückliche
Rasch zum freudigen
Ziele rennt;
Wem aber Unglück
Das Herz zusammenzog,
Er sträubt vergebens
Sich gegen die Schranken
Des ehernen Fadens,
Den die doch bittre Schere
Nur *einmal* löst.

Der Glückliche, der Unglückliche. Goethe weiß schon vor Weimar: glücklich ist, wer zufrieden ist, und zufrieden, wer mit natürlichem Sinne die Güter des Tages genießt — der große Haufe der Ge-

dankenlosen. Statt wie der Dichter nun einsam bei Wintersanbruch über das frierende Feld zu ziehen, suchen jene, die im gedankenlosen Dahinleben Glücklichen und darum Reichen, den bergenden Schutz und die Niederung des gemächlichen Sinnengenusses auf:

In Dickichtsschauer
Drängt sich das rauhe Wild,
Und mit den Sperlingen
Haben längst die Reichen
In ihre Sümpfe sich gesenkt.

Leicht ist's folgen dem Wagen,
Den Fortuna führt,
Wie der gemächliche Troß
Auf gebesserten Wegen
Hinter des Fürsten Einzug.

Nun ist es klar. Auf den gebahnten Wegen des großen Haufens wandeln, ist Sperlingsglück; der alte Gegensatz: Adler und Taube wiederholt sich in der geschärften Variation: Geier und Sperling (der Sperling als gefräßiger, nicht wählerischer, in Scharen lebender Vogel, als rechtes Pöbeltier). Der Führer, das Genie, lebt einzig und einsam. Erst wenn er ein Fürst ist, folgt der Troß seinem Wagen. Der Weg zur Höhe führt durch Gestrüpp und Öde. Der Große muß einmal abseits gegangen sein, um groß zu werden.

So deutet Goethe den früheren Gegensatz glücklich — unglücklich vertiefend aus: Pöbel („der gemächliche Troß") und Eigenmensch. Sein Blick fällt auf Plessing. Er ist ein solcher Eigenmensch, krankt an dem Unglück des Eigenen: der Selbstsucht und ihren Folgen. Die Gefühlskraft, die Balsam ist, wird ihm wie Werther zum Gift:

Aber abseits, wer ist's?
Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträuche zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilet die Schmerzen
Des, dem Balsam zu Gift ward?
Der sich Menschenhaß
Aus der Fülle der Liebe trank?
Erst verachtet, nun ein Verächter,
Zehrt er heimlich auf
Seinen eigenen Wert
In ungenügender Selbsucht.

Nur eine Heilung gibt es für diese grüblerische Selbstsucht des grollend Einsamen: Hingabe an die Welt:

Ist auf deinem Psalter,
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohre vernehmlich,
So erquicke sein Herz!

Öffne den umwölkten Blick
Über die tausend Quellen
Neben dem Durstenden
In der Wüste!

Der gesellig-glückliche Haufe, der Einsame. Der Gegensatz wiederholt sich noch einmal. In Goethes Verhältnis zum Hofe. Der Hof vergnügt sich auf der Jagd. Er selber streift abseits durchs Land. Aber der Lebensgehalt jedes Gliedes ist gesteigert: die Jagd ist ein notwendiges, nützliches Sichvergnügen; sie wehrt endlich dem Schaden des Wildes, dem der Bauer nicht Herr werden kann: Gott soll die Brüder der Jagd auf der Fährte des Wildes segnen, sind sie doch späte Rächer des Unbills! Und der Dichter, der einsam durchs

Land reitet, ist nicht unglücklich. Den selbstlos Liebenden begleitet und beglückt das Bild der Geliebten, und mit unbefangenem Sinn gibt er sich der Welt wirkend hin:

Aber den Einsamen hüll'
In deine Goldwolken!
Umgib mit Wintergrün,
Bis die Rose heranreift,
Die feuchten Haare,
O Liebe, deines Dichters! — —

Mit dem beizenden Sturm
Trägst du ihn hoch empor;
Winterströme stürzen vom Felsen
In seine Psalmen,
Und Altar des lieblichsten Danks
Wird ihm des gefürchteten Gipfels
Schneebehangener Scheitel,
Den mit Geisterreihen
Kränzten ahnende Völker.

In dem Briefe vom 10. Dezember erzählt Goethe, wie der Förster im Torfhause ihm die Besteigung des Brockens auszureden sucht. „Die Berge waren im Nebel, man sah nichts, und so, sagt er, ist's auch jetzt oben, nicht drei Schritte vorwärts können Sie sehn... Ich war still und bat die Götter, das Herz dieses Menschen zu wenden und das Wetter, und war still. So sagt' er zu mir: nun können Sie den Brocken sehn, ich trat ans Fenster, und er lag vor mir klar wie mein Gesicht im Spiegel... Alle Nebel lagen unten, und oben war herrliche Klarheit."

Die Brockenbesteigung war der Höhepunkt von Goethes Fahrt; auch das Gedicht schwingt sich am Schlusse zum Brocken empor, und die Schilderung des Berges, der klar zugleich und rätselhaft in die Tiefe sieht, wird zum großartigen und zugleich tief symbolischen Schlußbild. Der Berg steht einsam in Lüften über der Welt mit ihren Schätzen und dient ihr doch mit dem Reichtum (an Erz und Wasser!) der um ihn gelagerten Höhen. So faßt der Dichter in dem Bild und der Deutung des höchsten Harzgipfels die polaren Vorstellungen des Liedes zur höheren Einheit zusammen. Der Brocken wird zum Symbol des Dichters selber, des Genies, das einsam abseits steht, aber zugleich selbstlos sich der Welt hingibt. Auch in dem Paradoxon „mit unerforschtem Busen geheimnisvoll offenbar" schwebt diese Polarität. Zugleich weist das Schlußbild auf die Anfangsvorstellung von dem auf Wolken ruhenden Geier zurück, die nun durch das Brockenmotiv tiefere Auslegung erhält.

Gilt die Symbolik des Schlusses nicht auch von dem Liede selber? Ist nicht auch dieses geheimnisvoll offenbar? Erst in Wolken gehüllt, von der Erdatmosphäre des individuellen Erlebens umhüllt und den Nebeln wogenden Gefühls, erscheint es als Chaos; aber dem forschenden Blicke enthüllt sich in Bau und Gedankenentwicklung die lichte Klarheit des über den Dingen schwebenden Dichtergeists. Der Gegensatz Geselligkeit und Einsamkeit offenbart sich in zweistufiger Steigerung und Klärung als Schicksalswille. Einleitung (V. 1—18): Anfangssymbol, der Geier auf den Wolken, Grund dafür: Schicksalswalten. Erste Stufe (V. 19—50): der Alltagsgenuß des gemächlichen Trosses — die Selbstverwundung

des einsamen, selbstsüchtigen Grüblers. Zweite Stufe (V. 51—81): der höhere Gegensatz: das nützliche Vergnügen des Haufens — die selbstlos liebende Naturhingabe des Einsamen. Schlußsymbol: der einsame, und doch dienende Brocken.

Mit dieser Idee aber schlägt das Lied die Brücke zwischen den die Rechte des Individuums verherrlichenden Geniegesängen des Stürmers und Drängers zu den Bekenntnissen der vergeistigten Selbstentäußerung des Freundes der Frau von Stein.

Nur aus der innigsten Einfühlung Goethes in das Weltganze, wie sie die Symbolik der „Harzreise" darstellt, konnte auch der „Gesang der Geister über den Wassern" entstehen.

Am 12. September 1779 hatte Goethe mit dem Herzog und wenigen Begleitern seine zweite Reise in die Schweiz angetreten. Nach der ersten Schweizerfahrt hatte er bekannt: „Mir ist's wohl, daß ich ein Land kenne, wie die Schweiz ist. Nun geh' mir's, wie's wolle, hab' ich doch immer da einen Zufluchtsort." Nun sollte auch der Herzog die Wohltat des Zufluchtsortes erfahren: Erfrischung und Vertiefung seines Selbst durch den Anblick hoher und reiner Natur und die nicht gefahrlosen Mühen einer Alpenwanderung. Mit gesammelter und beruhigter Seele wollte Goethe selber den Boden der Schweiz betreten, erlöst von dem Orestesfluche früherer Schuld. In Sesenheim besuchte er die Familie des Pfarrers Brion: „Da ich jetzt so rein und still bin, wie die Luft, so ist mir der Atem guter und stiller Menschen sehr willkommen." Auch Friederike sah er wieder. Was wachte alles in ihm auf! Er hatte sie „in einem Augenblick verlassen, wo es ihr fast das Leben kostete. Sie ging leise drüber weg, mir zu sagen, was ihr von einer Krankheit jener Zeit noch überbliebe... Nachsagen muß ich ihr, daß sie auch nicht durch die leiseste Berührung irgendein altes Gefühl in meiner Seele zu wecken unternahm". Als er am folgenden Morgen (25. September) schied, wußte er, daß er nun „auch wieder mit Zufriedenheit an das Eckchen der Welt hindenken, und in Friede mit den Geistern dieser Ausgesöhnten" leben konnte. Am folgenden Tag wurde Lili Schönemann, jetzt Frau von Türckheim, in Straßburg besucht. Er fand „den schönen Grasaffen mit einer Puppe von sieben Wochen spielen" und „recht glücklich verheuratet". Bei „schönem Mondschein" ging er von ihr weg. „Die schöne Empfindung, die mich begleitet, kann ich nicht sagen." Er steht zu all diesen Menschen in dem Gefühl „von durchgehendem, reinem Wohlwollen". „Ungetrübt von einer beschränkten Leidenschaft, treten nun in meine Seele die Verhältnisse zu den Menschen, die bleibend sind; meine entfernten Freunde und ihr Schicksal liegen nun vor mir wie ein Land, in dessen Gegenden man von einem hohen Berge oder im Vogelflug sieht." Aber ein Ton der Wehmut erklingt auch in dieser Melodie

beruhigten Seelenfriedens: in Emmendingen steht er am Grabe seiner Schwester, die vor zwei Jahren gestorben war.

Über Basel und Biel ging es nach Bern, und von hier nach Interlaken. Am 9. Oktober standen die Reisenden „bei gutem Wetter" vor dem Staubbach im Lauterbrunnental. „Die Wolken der obern Luft waren gebrochen, und der blaue Himmel schien durch. An den Felswänden hielten Wolken, selbst das Haupt, wo der Staubbach herunterkommt, war leicht bedeckt. Es ist ein sehr erhabener Gegenstand." Auch am 10. Oktober sah Goethe den Staubbach. Am 14. schickte er von Thun aus den „Gesang der lieblichen Geister in der Wüste", wie die ältere Überschrift lautet, an Frau von Stein: „Von dem Gesange der Geister habe ich noch wundersame Strophen gehört, kann mich aber kaum beiliegender erinnern." Zwischen dem 9. und 14. Oktober 1779 also muß das Gedicht entstanden sein.

Es weckt die Erinnerung an „Mahomets Gesang", wie es auch in den Gedichten hinter ihn gestellt ist. Wie dort im Laufe des Flusses der Werdegang des Genies und die Ausbreitung seiner Macht versinnbildlicht ist, so im „Gesang der Geister über den Wassern" das Leben und Weben der Seele im Wanderlauf des Wassers. Aber wie bedeutsam wieder ist die alte Vorstellung nach einer andern Himmelsrichtung gewendet! „Mahomets Gesang" gleitet über das Wirken „der guten Geister" rasch hinweg und schildert das Walten des Genies auf Erden in einem geographisch-kulturhistorischen Bilde; der „Gesang der Geister" strömt aus dem Kreis kosmisch-metaphysischer Vorstellungen und bindet die Menschenseele in den allgemeinen Zusammenhang ein, in dem ihr Erdenlauf nur eine kurze Strecke ist. Nicht von einem mächtigen Einzelwillen, wie in „Mahomets Gesang", ist die Rede, der eigenes Schicksal und das der Schwächern bestimmt; physikalische Bedingungen beherrschen die Bewegung des Wassers, metaphysische Gewalten formen das Los der Seele und bestimmen ihren lieblich ruhigen oder zornig erregten Lauf.

„Mahomets Gesang" zeigt — entsprechend dem Grundmotiv, dem Lauf eines Flusses — in der klarbewußten Aneinandereihung der rasch wechselnden Vorstellungen wie in dem Rhythmus etwas kräftig Ausschreitendes. In dem „Gesang der Geister" aber ist etwas Leises, Zögerndes, auf fremden Anstoß Wartendes in der Wahl der Motive wie in dem Rhythmus. Wie bezeichnend: „Mahomets Gesang" kennt im Laufe des Flusses die Stufe des Sees nicht; „ihn hält kein Schattental". Jetzt aber, wo Goethes Leben selber in Weimar nach dem kühnen Ausschreiten des Wanderers äußerlich zur Ruhe gekommen zu sein scheint, taucht der glatte See auf, in dem ihr Antlitz alle Gestirne weiden.

Die demütige Ergebenheit in einen höheren Willen ist noch gesteigert in den „Grenzen der Menschheit". Aus inneren Gründen

muß das Gedicht um 1780 entstanden sein. Zum erstenmal taucht es in einer handschriftlichen Sammlung auf, die Herder sich im Herbst 1781 anlegte. Schon das Eingangsbild kündigt das Gegenstück zu „Prometheus“ an. Hier wie dort die Vorstellung des im Gewitter sich offenbarenden Gottes. Aber während es im „Prometheus“ der Primus inter pares Zeus ist, der wie ein disteln-köpfender Knabe Eichen zu Fall bringt und die Erde stehen lassen muß, ist es hier der uralte, heilige Vater, der mit gelassener Hand aus rollenden Wolken segnende Blitze über die Erde sät. Der Dichter aber steht ihm nicht als trotzig empörter Prometheus gegenüber, sondern er küßt

den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust. —

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgendein Mensch.

Es ist, als ob das zerknirschte Gefühl der „schlechthinigen“ Abhängigkeit des Menschen von den Göttern auch die Geisteskraft des Dichters nun gelähmt hätte. Am Schlusse vergleicht er des Menschen Leben einem kleinen Ring. Wie strömen in vorwärts wimmelndem Flusse aus dem Geniebewußtsein die Gedanken in „Prometheus“ oder „Wanderers Sturmlied“ oder noch der „Harzreise im Winter“! Hier ist es nur der eine tiefgefühlte Gedanke von den Grenzen des Menschseins, der den Dichter erfüllt, und statt aus ihr weitere Gedanken sich entwickeln zu lassen, kann er nur den einen durch anaphorische Häufung von parallelen Verbildlichungen immer tiefer in unser Gefühl eindrücken. Auch der Vorstellungsinhalt des Gedichtes ist von einem „kleinen Ringe begrenzt“. Oder vielmehr, er bewegt sich in drei konzentrischen Kreisen um das durchbohrende Gefühl des menschlichen Nichts: Hebt sich der Mensch zu den Sternen, so ist er ein Spiel der Wolken und Winde. Das gilt auch geistig: Goethe, der Realist, weiß, wie der forschende Geist im Luftreich unbestimmter Phantasien irrt, wenn er den festen Boden der Erfahrung verläßt. Bleibt er aber auf der Erde, so erreicht er nicht einmal die Höhe der (aus eigener Kraft sich emporreckenden) Eiche oder der (an fremde Stützen sich anklammernden) Rebe. Symbolisch: der reine Empiriker entbehrt der weltenüberspannenden Größe.

An dieses erste Bild reiht sich lose das zweite. Drückt das erste die Ohnmacht des forschenden und wirkenden Menschen aus, so das zweite seine zeitliche Begrenzung. Das Leben ist ein ewiger Strom, an dessen Ufer die Götter ruhig stehen, während die Menschen von ihm fortgetragen werden:

Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken.

Der Schluß wiederholt die Vorstellung unter dem Bilde der Kette: das Leben der Menschen ist ein einzelner Ring:

Und viele Geschlechter — An ihres Daseins
Reihen sich dauernd — Unendliche Kette —

„sich" — und nicht „sie", wie neuerdings gelesen wird. Denn die Götter verhalten sich passiv, während die Menschen vor ihren Augen sich abmühen. Indem die Ringe sich aneinanderreihen, bilden sie die dauernde Kette des unendlichen Götterdaseins, wie die Wellen, die vor den Göttern wandeln, in ihrer Gesamtheit, nicht einzeln, „ein ewiger Strom" sind.

Zu „Prometheus" und den „Grenzen der Menschheit" bildet „Das Göttliche" die höhere Synthese. Dort der Trotz des Genius gegen altgewordene Götter; da das zerknirschte Gefühl des menschlichen Nichts gegenüber göttlicher Allmacht und Ewigkeit; hier die ausgleichende Feststellung dessen, was die Menschen den Göttern eint.

Nach dem Jahre 1780 meldet sich in Goethes Briefen eine Klärung seines Verhältnisses zu Gesellschaft und Menschen. Er hat das Gleichgewicht zwischen seinem Ich und den andern gefunden. Schon 1781 hat ihm das Beispiel der Gräfin von Werthern-Neunheiligen geoffenbart, was es heißt, Welt haben und die Welt behandeln. Nun ist er selber Weltmann geworden. Im Frühling 1783 nimmt er „in ruhigen Stunden" das leidenschaftlichste Werk seiner Jugend, den „Werther" wieder vor, um ihn mit sicherer Künstlerhand „noch einige Stufen höher zu schrauben". Anfangs Oktober 1783 besucht er den Hof zu Kassel und wird „überall sehr gut aufgenommen; den gleichgültigen Menschen begegne ich nach der Welt Sitte, den guten begegne ich offen und freundlich, und sie behandeln mich dagegen, als wenn mich der Verstand mit der Redlichkeit gezeugt hätte, und diese Abkunft etwas Weltbekanntes wäre". Das Verdienst an dieser Klärung schreibt er Charlotte zu: „Durch dich habe ich einen Maßstab für alle Frauens, ja für alle Menschen, durch deine Liebe ein Maßstab für alles Schicksal." Einst, als er das „Selig, wer sich vor der Welt Ohne Haß verschließt" aussprach, hat ihm diese Liebe die übrige Welt verdunkelt. Jetzt macht sie „mir vielmehr die übrige Welt recht klar, ich sehe recht deutlich, wie die Menschen sind, was sie sinnen, wünschen, treiben und genießen; ich gönne jedem das Seinige und freue mich heimlich in der Vergleichung, einen so unzerstörlichen Schatz zu besitzen". Nun ist die Dumpfheit jugendlich drängender Leidenschaft überwunden und zwischen titanischer Überhebung und sklavischer Unterwerfung unter das Schicksal die männliche Besonnenheit gefunden. Im August 1784 hält er die Zügel so sicher in den Händen, daß er der Geliebten seine Gefühle und Erlebnisse in der konventionellen Hofsprache, dem Französischen, beschreibt.

Besonders hell rückt ihm den Gegensatz zwischen einst und jetzt eine neue Besteigung des Brockens im September 1783 vor die Seele. Im Dezember 1777 hat er den Berg zuerst bestiegen, allein, als erkorener Günstling des Schicksals, nur die starke Liebe im Herzen, eben sich losringend aus dumpfer Gefühlswirrnis. Jetzt führt er an seiner gefestigten Hand der Geliebten geliebten Sohn, Fritz von Stein, dem er Leiter, Erzieher, Vater sein will. Was für eine Entwicklung liegt zwischen einst und jetzt! Wie mächtig muß die Erinnerung in ihm aufbrechen! Aber wie kühl und knapp klingt das Wort, mit dem er Charlotte am 21. September jenes Einst ins Gedächtnis zurückruft: „Schon vor mehreren Jahren tat ich dasselbe, wieviel anders ist's jetzo. Lebe wohl, meine Beste."

Immer hat die Natur Goethe Klärung und Beruhigung gebracht. Sie tat es auch jetzt. Am 20. September hatte er Charlotte geschrieben: „Du wirst Dich freuen über eine Menge Ideen, die ich mitbringe, auch über menschlich Natur und Wesen, und was Dich eigentlich angeht." Und wenn nun Goethe am 19. November die Geliebte bittet, ihm doch die Ode „Edel sei der Mensch" zu senden, er wolle sie ins Tiefurter Journal geben (wo sie Ende November an der Spitze des 40. Stückes erschien) — was liegt näher, als daß diese Ideen „über menschlich Natur und Wesen" eben der Keim oder die Urgestalt des Hymnus „Das Göttliche" sind, das Lavater „das unübertreffliche Gedicht voll Klarheit und Wahrheit über den Menschen" nennt? So wäre der Hymnus die Frucht des geklärten Welt- und Menschengefühles, das Goethe auf der zweiten Brockenfahrt besaß, wie die „Harzreise im Winter" aus seinem dämonischen Schicksalsglauben zur Zeit der ersten Besteigung des Berges hervorging.

„Das Göttliche" ist das lehrhafteste von Goethes lyrischen Gedichten. Alles darin ist Klarheit, Licht, Verstand; der Inhalt, die Entwicklung, die Gruppierung, die Sprache. Es sänke in die Dürre der reinen Didaktik hinunter, durchglühte es nicht die milde Wärme erfahrener Menschenliebe, durchgeistigte es nicht die Hoheit kosmischen Gefühls. Als Erzieher, wie er es damals dem jungen Fritz von Stein war, steht der Dichter vor uns, Ideen über menschliches Wesen der Menschheit verkündend. Erzieherisch mahnend hebt das Gedicht an:

Edel sei der Mensch,

Und erläuternd deutet es sofort den Inhalt des „Edel":

(Nämlich) Hilfreich und gut!

Sogar ein schulmeisterlich-logisches „denn" wird nicht verschmäht, um die mit kluger Pädagogik gleich mitgeteilte Begründung einzuleiten:

Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

Reine Logik entwickelt aus den „bekannten Wesen" den Gegensatz:

Heil den unbekannten
Höhern Wesen,
Die wir ahnen!
Sein Beispiel lehr' uns
Jene glauben.

Damit ist das Thema angeschlagen: der Gegensatz zwischen der sinnlich-natürlichen und der sittlich-geistigen Welt.

Die Natur ist „unfühlend". In konzentrischen Kreisen aus dem Weitern ins Engere vorschreitend, weist es der Dichter lehrend nach. Erst kommt das kosmische Gebiet: die Sonne strahlt über Böse und Gute; der Mond und die Sterne leuchten dem Verbrecher wie dem Besten. Dann das Reich der physikalischen Erscheinungen auf der Erde: Wind und Ströme, Donner und Hagel rauschen ihren Weg, unbekümmert um menschliches Behagen oder Mißbehagen. Endlich der Kreis des Menschenlebens allein. Das mystische „Schicksal" der früheren Zeit wird zum „Glücke", zur Göttin Fortuna rationalisiert und muß sich gefallen lassen, als bloßer Zufall im Kreise der physisch-natürlichen Erscheinungen mitzuschwingen: ohne sittliches Urteil „tappt" es unter die Menge und faßt bald des Knaben lockige Unschuld, bald den kahlen schuldigen Scheitel.

Nach diesen aufhellenden Beispielen folgt die zusammenfassende Lehre:

Nach ewigen, ehrnen,
Großen Gesetzen
Müssen wir alle
Unseres Daseins
Kreise vollenden.

Wir alle! Auch der Mensch ist der Natur unterworfen. Bezeichnend taucht das Bild vom Kreis oder Ring aus den „Grenzen der Menschheit" wieder auf! Bräche das Gedicht hier ab, es führte nicht weiter, als bis zu den Grenzen der Menschheit. Aber der Mensch ist der Natur nur unterworfen nach der physischen Seite seines Wesens. Gott hat ihm jedoch auch den „Schein des Himmelslichts" gegeben, die Vernunft. Und damit vermag er das „Unmögliche" — das, was über den Bereich des Physisch-Natürlichen geht: er besitzt Urteilskraft:

Er unterscheidet,
Wählet und richtet.

Unsterblichkeit im Geistesschaffen:

Er kann dem Augenblick
Dauer verleihen.

Sittlichkeit:

Er allein darf
Den Guten lohnen,
Den Bösen strafen,
Heilen und retten.

Herrschaft über die ungebundenen Naturkräfte zu seinen Zwecken:

Alles Irrende, Schweifende
Nützlich verbinden.

Und Religion:

Und wir verehren
Die Unsterblichen,
Als wären sie Menschen,
Täten im Großen,
Was der Beste im Kleinen
Tut oder möchte.

Dies geistig-sittliche Wirken ist das Adelsdiplom des Menschseins, und dieses überbindet dem Menschen die Pflicht, hilfreich und gut zu sein. Dann wird er ein Vorbild jener bloß geahnten Wesen, ein Beispiel des Göttlichen auf Erden, ein Beweis der Existenz höherer Wesen. So führt sein sittliches Erleben in Weimar Goethe in die Nähe Kants, dem der Glaube an übersinnliche Mächte als Postulat der praktischen Vernunft im sittlichen Handeln begründet ist.

Aber Goethes Lyrik in der voritalienischen Zeit versiegt nicht in durchsichtiger Moralität. Wenn er sich später einmal geäußert, daß alle Poesie im ganzen vernünftig, im einzelnen ein bißchen unvernünftig sein müsse, so bewahrt er auch jetzt einen blinden Fleck in seiner Seele, der gegen die Lichtstrahlen des reinen Verstandes unempfindlich ist. Es ist die höhere Lebensbestimmung des Künstlers, der nicht in Beamtenordnung und bürgerlicher Moralität eintrocknen will. Um das Jahr 1782, als in seinem menschlichen Charakter sich die Beruhigung einstellte, verdichtete sich jene höhere Lebensstimmung zu zwei der wundersamsten Gestalten, die er geschaffen: Mignon und der alte Harfner. Diese Gestalten sind es, die Goethe sofort scharf und klar von dem Rationalismus scheiden, in den ihn ein Gedicht wie „Das Göttliche" hineinzuleiten droht. Was er als Mensch und Freund der Frau von Stein nicht mehr ausspricht, drückt er als Künstler aus, als Schöpfer des Wilhelm Meister, seines „geliebten dramatischen Ebenbildes".

Von Anfang 1777 bis zur Flucht nach Italien begleitet „Wilhelm Meisters Theatralische Sendung" den Dichter. Ende 1782 sind die drei ersten Bücher geschrieben, von da an bringt jedes Jahr ein Buch. Der raschere Rhythmus der Arbeit nach 1782 mag der Klärung von Goethes Stellung zur Welt zu danken sein und der geistigen Distanzierung gegenüber seinem Erleben, dessen Darstellung der Roman ist. 1782 tritt, im dritten Buche, Mignon in die Welt des Romanes, 1783, im vierten Buche, der alte Harfenspieler. Sie umschweben Wilhelm fortan als eine geheimnisvolle, in lichte Himmelsstreifen und dunkle Wolken sich teilende Ferne und knüpfen ihn über die geschäftige und doch unfruchtbare Banalität des Theatertreibens hinaus an ein höheres, überpersönliches Walten an. Sie sind in der „Theatralischen Sendung" auch die einzigen, die in Liedern uns über die Alltagsstimmung emporheben.

Am 14. und 15. September 1780 hat Goethe die Ode „Meine Göttin" gedichtet und darin die „ewig bewegliche, immer neue, seltsame Tochter Jovis", die Phantasie, gepriesen als die „schöne, un-

verwelkliche Gattin" des sterblichen Menschen, die in Freud' und Elend ihm nicht entweichen soll, und wir verstehen, wenn wir an die drohende Rationalisierung seines Wesens denken, die Warnung vor der alten Schwiegermutter Weisheit, die das zarte Seelchen nicht beleidigen darf.

Dem Reiche der Phantasie entstammt auch Mignon. Auch sie „ewig beweglich, immer neu, seltsam", auch sie ein „zartes Seelchen", auch sie ihren Herrn über das „augenblickliche, beschränkte Leben" erhebend. Aus der romantischen Welt einer Seiltänzerbande tritt sie in Wilhelms Leben, in phantastische Tracht gekleidet, anscheinend geschlechtlos (also über die Ordnung sinnlich-natürlicher Wirklichkeit entrückt). Ihre Sprache ist ein mit Französisch und Italienisch durchsetztes Deutsch. „In all seinem Tun und Lassen hatte das Kind etwas Sonderbares. Es ging die Treppe weder auf noch ab, sondern es sprang, es stieg auf den Geländern der Gänge weg, und ehe man sich's versah, saß es oben auf dem Schranke." Ihre Bildung ist nicht regelmäßig, aber auffallend, ihre Stirne kündigt ein Geheimnis an. Ihr Wesen ist so durchaus ungewöhnlich, auffallend, ohne Gleichmaß und Ruhe. Man könnte sie als „Ideal" bezeichnen, wenn das Wort für das lebendige Geschöpf nicht zu blaß und zu allgemein wäre. Jedenfalls aber gehört sie in die Sippe Euphorions hinein.

In ihren Gedichten spricht sie ihr tiefstes Wesen aus. Drei, „Heiß mich nicht reden", „Kennst du das Land" und „Nur wer die Sehnsucht kennt", gehören bereits der „Theatralischen Sendung" an, sind also vor 1786 entstanden. Das vierte, „So laßt mich scheinen", wird zum erstenmal in Goethes Briefen vom 22. und 26. Juni 1796 an Schiller genannt. Es sollte nach Goethes erster Absicht im Romane nur erwähnt werden; dann entschloß er sich zur vollständigen Mitteilung.

„Heiß mich nicht reden" steht im zwölften Kapitel des dritten Buches der „Theatralischen Sendung". Angeblich ist es ein Stück aus Wilhelms Jugenddrama „Die königliche Einsiedlerin" und wird von Mignon in einer der Lektionen, die ihr Wilhelm gibt, als Rezitationsprobe vorgetragen. Aus Gründen des Gehalts und Stils kann das Gedicht aber nicht vor Weimar entstanden sein; es dürfte aus dem gleichen Jahre 1782 stammen, wie der sonstige Inhalt des dritten Buches. Die angebliche Herkunft aus der „Königlichen Einsiedlerin" ist ein Motiv der künstlerischen Technik. Lyrik ist Aussprechen des Ureigensten. Dagegen aber sträubt sich die scheue Natur des Kindes. So leidenschaftlich sie an Wilhelm hängt, nur schon die Tatsache der lyrischen Mitteilung ist ihr eine Unmöglichkeit. Und doch muß der Dichter uns in ihr Inneres zünden. So hilft er sich dadurch, daß er sie sich maskieren läßt (wie er es selber oft getan!), daß er sie durch den Mund der königlichen Einsiedlerin ihre Seele öffnen läßt. Sie fängt sehr pathetisch an. Wilhelm merkt nicht auf;

es ist ja fremdes Schicksal, das vor ihm aufgerollt wird. Erst wie sie an die letzten Verse kommt, spricht sie sie mit einer Emphase von Innigkeit und Wahrheit, daß er aus seinem Traume geweckt wird. So erschließt sich wenigstens das Gefühl des spröden Kindes, durch die eigene Vorstellung seines Schicksals erwärmt; der Inhalt des Gefühls freilich bleibt uns nach wie vor verschlossen. Mignon spricht nur, um zu sagen, daß sie schweigen müsse. — Die Seiltänzer haben ihr verboten, ihre Herkunft zu verraten und das Geheimnis zu lüften, das sie umgibt.

Dunkle Schicksalsstimmung umschattet das Gedicht. Mignon steht jenseits des natürlichen Geschehens (Wechsel von Nacht und Tag; Fels und Quelle) wie des gegenseitigen menschlichen Vertrauens. Was ihr Schicksal ist, erfahren wir noch nicht; daß es furchtbar ist, deutet das Lied ergreifend an.

Zu dem Gefühl des lastenden Schicksals gesellt sich als zweite Grundstimmung der Mignonlieder die Sehnsucht. „Kennst du das Land" und „Nur wer die Sehnsucht kennt" sprechen sie aus. „Kennst du das Land" eröffnet in der „Theatralischen Sendung" das vierte Buch, dürfte also 1783 entstanden sein. In ihrer italienischen Heimat, aus der sie die Seiltänzer entführt, machte Mignon oft weite Streifereien in der Umgegend des Familienhauses. Meistenteils, wenn sie zurückkehrt, setzt sie sich unter die Säulen des Portals vor einem Landhause in der Nachbarschaft. Dort scheint sie auf den Stufen auszuruhen, dann läuft sie in den großen Saal, besieht die Statuen, und wenn man sie nicht besonders aufhält, eilt sie nach Hause. Diese Erinnerung spiegelt sich in der zweiten Strophe. Das ganze Lied ist aus dem Heimweh geboren. Mignon singt es italienisch: „Sie sing", erzählt die „Theatralische Sendung", „jeden Vers mit Feier, mit einer Pracht an, als wenn sie auf etwas Merkwürdiges aufmerksam machen, etwas Wichtiges erzählen wollte. Bei der dritten und vierten Zeile wurde der Gesang dumpfer und düsterer. Das ‚Kennst du es wohl?' drückte sie geheimnisvoll und bedenklich aus, in dem „Dahin! dahin!" lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und das „Gebieter, laß uns ziehn!" wußte sie, so oft sie es sang, zu modifizieren, daß es bald bittend, dringend, treibend, hastig und vielversprechend war."

Das Lied schildert die Sehnsucht nicht unmittelbar als Stimmung, sondern in ihrer Wirkung als phantasiereizende Kraft, in den fortschreitenden Bildern, die sie hervorzaubert. (Goethe hat es wohl darum in den Gedichten in die Balladen gestellt.) Erste Strophe. Eindruck des südlichen Landes im allgemeinen, mit glücklichster Hervorhebung der Merkmale italienischer Natur, die dem Nordländer (wie der im Norden frierenden Phantasie Mignons) die wesentlichen zu sein scheinen: blühende Zitronen; Goldorangen im grünen Laub (die spätere Fassung der „Lehrjahre" hat koloristisch wirksamer „im

dunkeln Laub"), sanfter Wind und blauer Himmel; Myrte und Lorbeer (der erst in den „Lehrjahren" „hoch" steht; die „Theatralische Sendung" hatte dafür noch das wenig glückliche „froh", in dem man fast ein Versehen der Abschreiberin vermuten möchte). Zweite Strophe. Der besondere Ort in dem Lande der Sehnsucht: das säulengetragene Haus, der Saal mit den Marmorbildern. Dritte Strophe. Der Weg, auf dem die Sehnsucht bereits nach Süden drängt: die Alpen und ihre sich in Wolken und Nebeln verlierenden Saumpfade. Höhlen, in denen die Sage Drachen hausen läßt. Felsabsturz und Wasserfall. So bildet der dreigestufte Bau eine kunstvolle Steigerung.

Die Reihe farbenbunter Bilder nährt ihrerseits wieder die drängende Sehnsucht. Jedes Bild hebt sich ab als leuchtender Farbenfleck von demselben eintönigen Grunde. Jedes ist von der Sprache der Sehnsucht umflutet. Es wird eingeleitet von dem drängenden: „Kennst du" und abgeschlossen durch das „Kennst du es wohl?" Aus der Herrlichkeit des Bildes schöpft in den beiden ersten Strophen die Sehnsucht neuen Atem:

Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Gebieter, ziehn!

In der dritten Strophe heischt sie bestimmt:

Dahin! Dahin
Geht unser Weg; Gebieter, laß uns ziehn!

So ist der Refrain hier nicht äußere Nachahmung des Volksliedes, sondern innerlicher Ausdruck der die Bilder umflutenden eintönigen Sehnsucht. Aber erst die Fassung der „Lehrjahre" führt auch hier, als Ausdruck anschwellender Sehnsucht, die Steigerung ein. Das dreimalige „Gebieter" wird abgestuft in: Geliebter, Beschützer, Vater — wobei wohl wiederum die Steigerung und die Rücksicht auf Mignons spröde Verschlossenheit in der ersten Strophe statt des in den Ausgaben stehenden offenbaren Druckfehlers „Geliebter" das passendere „Gebieter" verlangen, das neben der „Theatralischen Sendung" auch eine Abschrift des Liedes in Herders Nachlaß enthält.

Der Refrain selber überströmt von Sehnsucht. Dem „Kennst du es wohl?" wird keine Antwort zuteil. Um so stärker schwillt die Sehnsucht auf in dem doppelten „Dahin"!, das gleichsam ins Leere greift, bis es dann aufgenommen und fortgeleitet wird in dem mächtig ausladenden „Möcht' ich mit dir, o mein Gebieter ziehn". Und wieder überwiegt der Laut der Sehnsucht, das I: im Refrain der beiden ersten Strophen finden sich unter vierzehn Vokalen neun I oder verwandte Ü-, Ö-, Ei- oder E-Laute. Erst in der dritten Strophe tritt das I zurück vor U, O, A: die Sehnsucht wähnt sich dem Ziel nahe, da sie sich gleichsam schon auf dem Wege findet.

Ist, nach dem Roman, das Original des Liedes angeblich ita-

lieniſch, ſo iſt auch die deutſche Form voll ſüdlichen Wohllautes durch den glücklichen Wechſel tönender Vokale (in der Zeile: „Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn“ wiederholen ſich kaum zwei Vokale), die Vermeidung häßlicher, nordiſcher Konſonantenhäufungen und die Bevorzugung von weichen Lauten und Verbindungen, wie l, r, d, b, g; bl, gr, nd, gl.

Das zweite Sehnſuchtslied Mignons ſchildert im Gegenſatz zu der durch die Sehnſucht hervorgezauberten Bilderreihe der Ballade die Stimmung ſelber. Es beſchließt in der „Theatraliſchen Sendung“ das ſiebente Kapitel des ſechſten Buches (in den „Lehrjahren“ das elfte des vierten) und ſcheint alſo 1785 entſtanden als Ausdruck der geſteigerten Sehnſucht Goethes nach Sammlung und Selbſtbeſinnung in Italien.

Das Eintönige, ewig gleichförmig Drängende der Sehnſucht drückt der durch das ganze Gedicht fortgeführte Doppelreim aus. Wie charakteriſtiſch iſt dazu noch die Wahl der Reime nach Silbenzahl und Klang! Sehnſucht iſt Hoffnung, die das Ziel nicht in greifbarer Nähe ſieht. Alſo Wunſch und (notgedrungener) Verzicht. Dieſen Gegenſatz ſprechen die Reime aus: der harte, unerbittlich abſchneidende männliche auf — ent die Ausſichtsloſigkeit; der weiche (auch das t in Seite und Weite empfand Goethe als weich!), auslangende, weibliche die Hoffnung. Und unaufhörlich, wie in der Sehnſucht Verzicht und Wunſch wechſeln, löſen die beiden Reime ſich ab: die Stimmung der Sehnſucht iſt eintönig, unfruchtbar, wenn nicht die Phantaſie ſich mit ihr verbindet und Bilder zeugt; wenn das Lied ſie bis zur höchſten Stufe, dem körperlichen Schmerze („es brennt mein Eingeweide“) entwickelt hat, ſo rollt ſie ſich wieder, wie eine Spiralfeder, in ſich ſelber zuſammen und beginnt das alte Lied von neuem. Die zweite Faſſung ſchließt denn auch mit Recht mit den beiden Anfangszeilen, ohne, wie es in der „Theatraliſchen Sendung“ geſchieht, die erſte: „Nur wer die Sehnſucht kennt“, zu wiederholen; der Gefühlsablauf beginnt aufs neue.

Mignons letztes Lied „So laßt mich ſcheinen“ dürfte im Juni 1796 entſtanden ſein. Es unterſcheidet ſich weſentlich von ihren früheren Liedern. Brütet hinter dieſen die rätſelvolle Tiefe von Mignons ganzem Schickſal, ſo iſt jenes durch eine einzelne Situation beſtimmt. Mignon hat als Mädchen mit Vorliebe Knabenkleider getragen. Nun verkleidet ſie Natalie einmal als Engel mit weißem langem Gewand, goldenem Gürtel und Diadem, goldenen Flügeln, Lilie und Körbchen in den Händen. So tritt ſie vor Nataliens ſchutzbefohlene Kinder hin. Wie man ſie wieder auskleiden will, verwehrt ſie es und ſingt zur Zither das Lied:

So laßt mich ſcheinen, bis ich werde; Ich eile von der ſchönen Erde
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus! Hinab in jenes feſte Haus.

Natalie läßt ihr das Kleid, und fortan geht Mignon in Frauen-

gewändern. Ihr Wesen ist verwandelt. Sie ist dem geliebten Jenseits um einen Schritt näher gerückt, in das sie bald eingehen wird. Erst nach Italien kann darum auch dieses Lied entstanden sein. Die vor-italische Mignon trägt noch die Sehnsucht nach dem irdischen Wunderlande im Herzen, wo auch Goethe in den Bedrängnissen seiner ersten Weimarer Jahre die Heimat seiner Seele sah.

Lauert in Mignons schuldlosem Leben das Schicksal im Hintergrunde, so lastet es als furchtbare Schuld auf den Schultern des alten Harfners. Nach dem Ausgang des späteren Romans ist er Mignons Vater, der, zum Mönche bestimmt, heimlich die schöne Tochter eines Nachbarn des väterlichen Gutes heiratet und dann erfährt, daß es seine Schwester ist. So hat er an doppelter Schuld zu tragen: dem Bruch des Ordensgelübdes und der Blutschande. In die Doppelschuld hat den Ahnungslosen ein furchtbares Verhängnis hineingetrieben; nun geht er, vom Fluche belastet, umher — ein Bruder des Orestes, beides Symbole von des Dichters eigenem Schicksalsgefühl. „Die Menschen", schreibt er am 8. September 1780 der Freundin, „sind vom Fluch gedrückt, der auf die Schlange fallen sollte; sie kriechen auf dem Bauche und fressen Staub."

Der ergreifende Ausdruck dieses Gefühls ist des Harfners Schicksalslied (es steht im vierten Buch der „Theatralischen Sendung" und ist mit diesem wohl 1783 entstanden):

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Tiefstes Erleben hat in den zwei Strophen eine Sprache von monumentaler Wucht geprägt. Essen und Schlafen sind die schlechthin notwendigen Erquickungen der Natur. Wie groß muß das Leid sein, wenn auch diese Erholung die Träne stört!

Denn ein Gott hat
Jedem seine Bahn
Vorgezeichnet.

heißt es in der „Harzreise". Und Iphigenie singt:

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen
Und können sie brauchen,
Wie 's ihnen gefällt.

Der unerbittlichen Gesetzmäßigkeit der Natur, deren Verkörperung die himmlischen Mächte sind, ist auch der Mensch untertan. Sie führt ihn ins Leben; sie gibt ihm seinen Charakter; sie bestimmt sein Handeln und läßt ihn schuldig werden. Und dann bestraft sie ihn; „Denn alle Schuld rächt sich auf Erden". So ist diese Gesetzmäßigkeit zugleich auch Gerechtigkeit. Nicht Gleichheit in der Austeilung der Lose — das ist unmöglich, denn sonst müßte jeder das beste beanspruchen, und das Leben stünde still —, wohl aber in der Füh-

rung der einzelnen Menschenschicksale, die aus den zugeteilten Lebenslosen erwachsen. Diese Gewißheit der sinnvollen Gesetzmäßigkeit und Gerechtigkeit mag auch den einzelnen Leidenden schließlich erquicken. Nicht materiell sein Unglück bessern; aber geistig-sittlich ihn heben. Denn wie die Schuld, die er begeht, gebüßt werden muß, so auch die, die an ihm von andern begangen wird. Es klingt nicht nur furchtbar, sondern auch tröstlich: „Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Freilich, um diese Allgerechtigkeit im Einzelunglück als Trost zu fühlen, bedarf es der Seelenruhe eines Spinoza. Es war ein glücklicher Zufall, daß Goethe im gleichen Jahre 1783, in dem des Harfners Schicksalslied (und „Das Göttliche") entstanden, von Fritz Jacobi einen Teil seiner Schrift „Über die Lehre des Spinoza in Briefen an H. Moses Mendelssohn" erhielt. Aber es war kein Zufall, sondern notwendige Folge innerer Entwicklung, wenn Goethe noch im gleichen Jahre 1783 selber zum zweitenmal zu Spinoza griff und Charlotte von Stein aus ihm ein „metaphysisches Leibgericht" vorsetzte. Mochte er auch Spinozas geometrisches Gedankensystem in *seiner* Weise verstehen und in die starre Ruhe des weltabgeschiedenen Weisen die rastlose Bewegung seines alten pantheistischen Kraftevangeliums hineintragen, Spinozas Grundidee einer sinnvollen und absolut gesetzmäßigen Ordnung der Welt, in die der Einzelwille sich einzufügen hat, blieb doch bestehen. Und das war es, was Goethe bedurfte, und was nun die metaphysische Formel für sein seelisches Erleben mit Charlotte von Stein war. So mochte er denn der Freundin am 9. November 1784 wohl von Spinozas Lehre sprechen als von den „Geheimnissen, die mit deinem Gemüt so viele Verwandtschaft haben", und, nachdem er ihn mit ihr gelesen, ihn „unsern Heiligen" nennen.

Ein großes religiös-ethisches Gedicht, in der streng bindenden Form der Stanze, sollte dieses Erleben darstellen: „Die Geheimnisse." Goethe arbeitete 1784 und 1785 daran. Der sittliche Einfluß der Frau von Stein sollte darin verschmolzen werden mit den Humanitätsideen Herders und der Ethik Spinozas. Die Gründung und das Wirken eines geistlichen Ritterordens sollten dargestellt werden, in dem Bekenner der einzelnen Religionen zu einem vorurteilslosen, freien Menschheitsbunde sich vereinigen unter christlicher Führung.

Eindringlich wird die Notwendigkeit und das Glück der Selbstbezwingung gelehrt:

Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben,
Der schwachen Ton zu solcher Ehre bringt;
Doch wenn ein Mann von allen Lebensproben
Die sauerste besteht, sich selbst bezwingt,

Dann kann man ihn mit Freuden andern zeigen
Und sagen: „Das ist er, das ist sein eigen!"

Denn alle Kraft dringt vorwärts in die Weite,
Zu leben und zu wirken hier und dort;
Dagegen engt und hemmt von jeder Seite
Der Strom der Welt und reißt uns mit sich fort.
In diesem innern Sturm und äußern Streite
Vernimmt der Geist ein schwer verstanden Wort:
Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

So mündet Goethes sittliches Erleben in Weimar in die Bahn der Entsagung ein. Steht über der Eingangspforte zu seinem Aufenthalt in Weimar das Bild des Steuermanns, der, selbstgewiß, seiner Kraft vertrauend, das Schiff durch Sturm und Wogen lenkt, so hat sich auf der Ausgangspforte, die die ersten elf Jahre abschließt, der kühne Abenteurer in einen besonnenen Ordensgeistlichen verwandelt, der alle Leidenschaft überwunden hat und in weltentrücktem Kloster der Weisheit dient. Fürwahr, eine umwälzende Verwandlung! Und eine Verwandlung, die, erfaßte Goethe sie ernst und in all ihren Folgen, gerade das in ihm auslöschte, was er als das Köstlichste ansah: den Künstler.

Gewiß war Bezwingung des persönlichen Gefühls Grundbedingung des gesellschaftlichen Zusammenlebens und der Tätigkeit des Beamten. Aber wollte Goethe sich denn darauf endgültig beschränken? War er nicht vor allem Künstler? Und gab es für ihn künstlerisches Schaffen ohne Sinnlichkeit und Leidenschaft? Dadurch, daß Goethe das kräftige Rot der Sinnlichkeit mehr und mehr zu dem blassen Lila der Entsagung dämpfte, stand er in Gefahr, sein Künstlertum einzubüßen. Sein Fühlen und Denken und seine poetische Sprache waren mehr und mehr in eine Vergeistigung entschwebt, die die Erde mit ihren Farben und Gestalten tief unter sich liegen sah. Gerade der Weltsinn des Menschen drohte für den Künstler in eine Weltflucht zu entarten, die den Jenseitsneigungen eines einseitigen Urchristentums sehr nahe stand. Glich nicht, was der Dichter in Weimar in den letzten paar Jahren erfahren, dem Erleben der „schönen Seele"? Der Geist der Susanne von Klettenberg winkte aus seiner Höhle.

Schon aus dem Lied: „Der du von dem Himmel bist" hörten die Frommen einen so rein christlichen Ton heraus, daß es 1780 in dem „Christlichen Magazin" veröffentlicht werden konnte, das Lavaters Freund und Amtsgenosse J. K. Pfenninger herausgab, und es brauchte nur weniger äußerlicher Veränderungen, um es völlig zum Kirchenliede zu machen. In einem Bremer Gesangbuch von 1812 steht es mit folgendem Schlusse:

Ach, ich bin des Wogens müde,
Banger Schmerzen, wilder Lust,
Gottes Friede, Gottes Friede,
Komm und wohn' in meiner Brust!

Humanitätsideen sollten die „Geheimnisse" künden. Es war aber nicht die Humanität der Renaissance, oder die Wielands, die allen menschlichen Kräften, auch der Leidenschaft, ihren Spielraum ließ, sondern es war tatsächlich eine christliche Ethik, die sich von dem gewöhnlichen Christentum nur durch die Verneinung des Dogmas unterschied. Goethe wußte das. Von Rom aus hat er es Charlotte von Stein einmal bekannt: „An Dir häng' ich mit allen Fasern meines Wesens. Es ist entsetzlich, was mich oft Erinnerungen zerreißen. Ach, liebe Lotte, Du weißt nicht, welche Gewalt ich mir angetan habe und antue, und daß der Gedanke, Dich nicht zu besitzen, mich doch im Grunde, ich mag's nehmen und stellen und legen, wie ich will, aufreibt und aufzehrt. Ich mag meiner Liebe zu Dir Formen geben, welche ich will, immer, immer —. . ."

Die Wirkung dieser Verchristlichung zeigt der Stil der Dichtungen der letzten Weimarer Jahre. In seiner Vergeistigung ertönt jene Sphärenharmonie einer übersinnlichen Welt, die kein irdisches Ohr je gehört hat. Wie weit stehen „Iphigenie" und „Tasso" von dem „Götz" ab! Der Pulsschlag des dramatischen Geschehens scheint in jenen gelähmt. Das Leben hat sich ganz aus der Außenwelt in die Seele zurückgezogen.

Auch jetzt galt: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!" Wenn Goethe sein Leben nicht als Beamter, Popularphilosoph und schmachtender Liebhaber einer Schönen Seele beschließen, wenn er den Künstler in sich retten wollte, so mußte er das sinnliche Leben in sich dem Druck entziehen, unter dem es in Gesellschaft eines protestantischen Pfarrers, einer Hofdame und eines weltflüchtigen Philosophen zu ersticken drohte. Die fluchtartige Reise nach Italien war die Explosion des so lange unterdrückten Ich, und, im Widerspruch zu jenem Wort der „Geheimnisse", das unwillkürliche Bekenntnis, daß das Einzel- wie das Gesamtleben von Zeit zu Zeit nur dadurch gefördert werden können, daß der Mensch sich nicht überwindet.

Sechstes Kapitel.

Antike Sinnlichkeit und plastische Rundung.

Nach anderthalbjährigem Aufenthalt in Italien, als er den Prozeß seiner Umwandlung durchschauen konnte, schrieb Goethe, die Hauptabsicht seiner Reise sei gewesen, sich von den physisch-moralischen Übeln zu heilen, die ihn in Deutschland quälten und zuletzt unbrauchbar machten; sodann den heißen Durst nach wahrer Kunst zu stillen. „Das erste ist mir ziemlich, das letzte ganz geglückt. . . Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? — Als Künstler!"

Hatte in Weimar das strenge Wort Entsagung seine Sinne wie mit Schleiern umhüllt, so brachen sie jetzt in der Lichtfülle des

südlichen Landes wieder auf. Er fängt nun erst an zu leben. „Hier trägt einen der Strom fort, sobald man nur das Schifflein bestiegen hat.“ Als ihresgleichen bewegt er sich in einer Bevölkerung, die, sinnlich und leichtmütig, ihre Freuden und Leiden nicht mit nordischer Schwere im Herzen verschließt, sondern auf beweglicher Zunge ans Licht trägt und im Freien, wo sie auch arbeitet, in lebhaftem Gebärdenspiel beschwatzt. Hat er in Weimar den Ruf von Tag und Stunde den abstrakten Gedanken einer sinnenfeindlichen Ethik geopfert, so stürmen nun die Eindrücke von allen Seiten auf ihn ein, und allen öffnet er die durstenden Sinne. Die Humanitätsidee wendet sich von Spinozas Ethik zu dem terenzischen: Nichts Menschliches ist mir fremd. Während er sich im Anfang seiner italienischen Reise von dem hohen Schatten Iphigeniens noch kühl umwehen läßt, ist er gegen Ende seines zweiten römischen Aufenthaltes in jeder Beziehung und auch in der engsten Bedeutung Sinnenmensch geworden. In der Villeggiatur in Castell Gandolfo im Oktober 1787 schwärmte er für die schöne Mailänderin Maddalena Riggi, und im folgenden Januar genoß er in den Armen einer jung verwitweten Römerin, Faustina Antonini, die Freuden südlicher Liebe.

Auf dem Wege sinnlichen Schauens klärte der Dichter seine Begriffe der Kunst zu klassischer Reinheit und Tiefe. Er bedurfte der Werke der Natur und der bildenden Kunst, weil er hier mit Augen sehen, mit Händen greifen konnte, was sich in der Dichtung kaum ausdrückbar nur dem innern Sinn offenbarte. „Als ich zuerst nach Rom kam,“ schreibt er rückblickend im Januar 1788, „bemerkt' ich bald, daß ich von Kunst eigentlich gar nichts verstand, und daß ich bis dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunstwerken bewundert und genossen hatte. Hier tat sich eine andere Natur, ein weiteres Feld der Kunst vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunst, in den ich mit desto mehr Freude hineinschaute, als ich meinen Blick an die Abgründe der Natur gewöhnt hatte. Ich überließ mich gelassen den sinnlichen Eindrücken.“

Beobachtend findet er das Gesetz der Metamorphose der Pflanzen: Die Gestalt ist nicht etwas ein für allemal Feststehendes und Abgeschlossenes, sondern ein unaufhörlich sich Wandelndes und durch die Funktion Bestimmtes. Was hier als Blatt erscheint, ist da Staubgefäß und dort Stempel. „Es mag nun die Pflanze sprossen, blühen oder Früchte bringen, so sind es doch nur immer *dieselbigen Organe*, welche in vielfältigen Bestimmungen und unter oft veränderten Gestalten die Vorschrift der Natur erfüllen. Dasselbe Organ, welches am Stengel als Blatt sich ausgedehnt und eine höchst mannigfaltige Gestalt angenommen hat, zieht sich nun im Kelche zusammen, dehnt sich im Blumenblatte wieder aus, zieht sich in den Geschlechtswerkzeugen zusammen, um sich als Frucht zum letztenmal auszudehnen.“ Das alte Apperçu von der innern Form hat

durch dieses Gesetz eine wissenschaftliche Befestigung und Klärung erfahren. Auf dem Wege der Augen-Erfahrung hat er die Erkenntnis gewonnen. Immer wieder weist er in der Abhandlung darauf hin. Beobachten, bemerken, erfahren, sehen, die Aufmerksamkeit richten, gewahr werden, genau betrachten: das sind die Ausdrücke, mit denen er seine Feststellungen stets einleitet. So durfte er später gegenüber Schiller wohl von Erfahrung sprechen: das Gesetz, das er verkündete, hatte er, vermöge der wunderbaren Kraft, Geistiges im Körperlichen, Allgemeines im Besondern zu sehen, in den Pflanzen, die er beobachtet, tatsächlich mit Augen geschaut.

Damit war auch dem Künstler das große Vorbild alles Kunstschaffens, die Natur, aus einem mystischen Sammelnamen zu einem wissenschaftlich geklärten Begriffe geworden, und er durfte das Grundgesetz ihres Bildens auch auf sein Schaffen übertragen. Es hieß: das Besondere so formen, daß aus seiner Gestalt das Allgemeine zu uns spricht und das Sinnlich-Zufällige so zum Träger des Geistig-Notwendigen, des Gesetzmäßigen wird.

Die gleiche Belehrung boten, neben den Schöpfungen der materiell lebendigen Natur, die Werke der geistig lebendigen Kunst. „Wie ich die Natur betrachtet, betrachte ich nun die Kunst. Nun ist mir Baukunst und Bildhauerkunst und Malerei wie Mineralogie, Botanik und Zoologie.“ Der rückblickende Brief an den Herzog vom Januar 1788 schildert, mit welchem schülerhaften Fleiß er seine Sinne an Werken der bildenden Kunst übte. Im Sommer 1787 fängt er an, Perspektive zu treiben und ein wenig mit Farben zu spielen. Im September zeichnet er nach der Natur. Im Oktober geht „eine neue Epoche an“. Die Menschengestalt zieht seine Blicke auf sich. Er begibt sich bei dem Schweizer Heinrich Meyer in die Schule und lernt den Kopf mit seinen Teilen zeichnen und fängt erst jetzt an, die Antiken zu verstehen. Mit dem Beginn des Jahres 1788 steigt er vom Angesicht aufs Schlüsselbein, verbreitet sich auf die Brust und so weiter, „alles von innen heraus, den Knochenbau, die Muskeln wohl studiert und überlegt, dann die antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen und das Charakteristische sich wohl eingeprägt“. Nun kommen ihm seine anatomischen und osteologischen Studien zustatten. Zuletzt prägt er sich zeichnend die Formen der Hand ein. Dann will er die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms „mit frischgewaschenen Augen besehen“.

Die Klärung der ästhetischen Einsicht durch Erlebnis von Natur und Kunst trägt der Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ in wenigen Sätzen vor. Nach Goethes polarer Art werden zwei Gegensätze gegeneinander ausgespielt, über die siegend sich die wahre Erkenntnis als dritter Wert erhebt. Dem Naturalismus, der die Gegenstände der Natur als Modelle ängstlich und fleißig nachbildet, und somit auf die toten oder stilliegenden Dinge

angewiesen ist, tritt die Manier gegenüber, die den Dingen die eigene, subjektive Sprache des Künstlers gibt. Aber erst die Stilkunst vermag die Natur tief und ganz auszuschöpfen: „Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß: wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf." Der Stil allein ruht „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen".

Es war nicht eine wesentlich neue Kunsteinsicht, die Goethe in Italien gewann; es war mehr die geklärte und systematisch durchdachte Formulierung einer Genialität, die längst in seinem Schaffen gewirkt. Sie diente jetzt dazu, seinen Stil aus jener überstarken Geistigkeit, in die er sich in Weimar verloren hatte, ins Reich der Sinne zurückzuholen und das Gleichgewicht zwischen Idee und Gestalt wiederherzustellen. Aber nur langsam erwärmte sich sein Blut. Sowohl „Iphigenie" wie der erst nach Italien vollendete „Tasso" leiden noch an der geistigen Bläße, ebenso die neuen Teile des Wilhelm Meister-Romans. Aber sofort stellte sich die plastische Kraft ein, wo es die Gestaltung des Sinnerlebnisses galt: in einzelnen Gedichten, und vor allem in den „Römischen Elegien" und den „Venezianischen Epigrammen".

Spärlich gedieh die Lyrik in Italien. Was sich in ihm klärte, war der stillen Sammlung des Gemütes nicht hold oder diente der Ausarbeitung älterer Werke. Zu reich drängten sich die äußeren Eindrücke in seinen Gesichtskreis. Das einzige wertvolle Gedicht, das sicher in Italien entstand, „Kupido, loser eigensinniger Knabe", spricht denn auch von der zerstreuenden Unruhe, die das Erleben in dem südlichen Lande in Goethes Seele erzeugte. Er hat es, in der Schilderung des zweiten römischen Aufenthaltes, an die Spitze des Januarberichtes von 1788 gestellt. Mottoartig leitet es jene Zeit ein, die als der Höhepunkt von Goethes Einwachsen in das südliche Leben erscheint. Damals ließ er sich in die römische Gesellschaft der Arkadier aufnehmen. Unmittelbar darauf machte er den römischen Karneval mit. Das Liebesspiel mit der jungen Römerin bildet zu dieser klassischen Walpurgisnacht den Auftakt. Auf dieses Erlebnis scheint auch die Einreihung seines „Leibliedchens" hinzuweisen. Er arbeitete damals an „Claudine von Villa Bella", und hier singt es Rugantino zu Beginn des zweiten Aufzuges als Liebeslied.

Auch Goethe und Eckermann, als sie es 1829 besprachen, faßten es so auf. „Es drückt den Zustand artig aus und bleibt hübsch im Gleichnis," meinte Goethe; „es ist in Art der Anakreontischen," und er widersprach nicht, als Eckermann bemerkte, es drücke die Unordnung gut aus, die durch die Liebe in unser Leben gebracht werde. Um so wunderlicher, daß Goethe in der Italienischen Reise das Lied im buchstäblichen Sinne zu nehmen verbietet. Nicht an jenen Dämon, den man gewöhnlich Amor nenne, dürfe man denken, sondern an „eine Versammlung tätiger Geister, die das Innerste des Menschen ansprechen, auffordern, hin und widerziehen und durch geteiltes Interesse verwirren". Das dürfte die spätere Auslegung des symbolisierenden Greises, aber nicht der ursprüngliche Sinn des Liedes zur Zeit seiner Entstehung gewesen sein. Wohl mag es — nach Goethes Begriff des Symbolischen — auch als Ausdruck einer allgemeinen Aufregung der Seele gelten (von dem das Liebeserleben ein Teil war); aber der unmittelbare Anstoß muß das eigentliche Liebeserleben gewesen sein. Darauf weist schon die wahrscheinliche Zeit der Entstehung: zwischen der Schwärmerei für Maddalena Riggi und dem Abenteuer mit der römischen Witwe. Den Zustand der durch die schöne Mailänderin aufgeregten Sinne drückt es aus, vor der Beruhigung, die die Römerin spendete: Amor ist Meister im Hause. Von dem breiten Lager hat er den Dichter auf den Boden vertrieben. Alles Gerät ist verstellt. So groß ist die Unruhe, daß das Seelchen fliehen wird. Es flieht in der Tat, wie die rein sinnliche Liebe zu der Römerin ihren Einzug hält.

Aufs glücklichste drückt die bildliche Vorstellung die Unruhe aus, die die Liebe angerichtet. Der wie unter einem starken Luftzug flackernde Rhythmus erhöht dieses Gefühl der Unruhe. Goethe selber hat in dem Gespräche mit Eckermann darauf hingewiesen: „Die Verse beginnen mit einem Vorschlag, gehen trochäisch fort, wo dann der Daktylus gegen das Ende eintritt, welcher eigenartig wirkt und wodurch es einen düster klagenden Charakter bekommt. Goethe nahm eine Bleifeder und teilte so ab:

Vŏn | mēinĕm | brēitĕn | Lāgĕr | bīn ĭch vĕr | trīebĕn."

Je tiefer Goethe sich in italienische Sinnlichkeit eingelebt, um so schmerzlicher wurde ihm das Scheiden von Rom. In einem Abschiedsgedichte wollte er alles zusammenfassen, was die ewige Stadt in ihm aufgeregt als Ausdruck einer heroisch-elegischen Stimmung. Aber es kam weder damals noch später zustande. Ovids Abschiedselegie drängte sich stets hindernd dazwischen. Er kam sich vor wie jener, dem Rom alles gewesen, und dem sein Verbannungsort Tomi den Tod bedeutete. Seine Stimmung in Weimar ist zuerst die des Verbannten. Ihn quält das trübe und kühle nordische Klima, die deutsche Lebensart, die Gleichgültigkeit und das Unverständnis der Freunde, der Bruch mit Charlotte von Stein.

In seinen Briefen dringt oft der Mißmut durch. „Ich muß nur bitten," schreibt er der Freundin nach der Rückkehr, „daß Du es nicht zu genau mit meinem jetzt so zerstreuten, ich will nicht sagen zerrissenen Wesen nehmest." Am 31. August 1788 mißstimmt ihn die frühe Ankündigung des Herbstes: „Ich fürchte mich dergestalt für Himmel und Erde, daß ich schwerlich zu Dir kommen kann. Die Witterung macht mich ganz unglücklich, und ich befinde mich nirgends wohl als in meinem Stübchen. Da wird ein Kaminfeuer angemacht und es mag regnen, wie es will." Am nächsten hätte ihm an Freiheit der Lebensauffassung der Herzog stehen können. Aber auch in ihn kann er sich nicht schicken; mit seinen Geniestreichen macht er sich und andern das Leben sauer... „Ich mache so ein gut Gesicht als möglich und bin in einer innerlichen Verzweiflung... Ich mag nichts weiter sagen und klagen."

Je mehr ihn der Norden und die alten Verhältnisse durchkälten, um so leidenschaftlicher hegt er die Erinnerung an Italien in sich. Warum soll er die Lebensgewohnheiten, an denen er im Süden Gefallen gefunden, nicht auch in Weimar beibehalten, um wenigstens die antik-südliche Stimmung in sich zu retten? Eine Verjüngung hat er erlebt wie Faust in der Hexenküche, eine sinnliche Kräftigung seiner Natur. Bald merkt die Weimarer Gesellschaft, daß diese Versinnlichung andauert. Caroline Herder berichtet ihrem Mann nach Italien: Goethe sei es jetzt gar wohl, daß er ein Haus habe, Essen und Trinken und dergleichen. Alles was Herder in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit geschrieben habe, laufe darauf hinaus, daß ein Mensch ein Hauswesen habe... „Im ganzen will es mir nicht wohl mit ihm werden. Er lebt jetzt, ohne seinem Herzen Nahrung zu geben. Die Stein meint, er sei sinnlich geworden, und sie hat nicht ganz unrecht. Das Hofgehen und Hofessen hat etwas für ihn bekommen." Lieber als die ästhetischen und philosophischen Tees, wo die älteren Damen das Wort führen, besucht er jetzt die Bälle der Jungen. Einmal sind die Frau von Stein und ihre Schwägerin, Caroline Herder und Charlotte von Kalb bei ihm zum Tee. Alle finden ihn höchst langweilig. Nachher erfahren sie, daß er den Tag vorher auf einem „tanzenden Picknick" beinahe mit keiner gescheiten Frau ein Wort geredet, sondern den jungen Mädchen nach der Reihe die Hände geküßt, ihnen schöne Sachen gesagt und viel getanzt habe.

Auch das Gretchen stellt sich im Hause des verjüngten Faust ein, und das Liebesabenteuer mit der Römerin findet in Weimar seine Erneuerung. Am 18. Juni 1788 ist er nach Hause gekommen, und schon einen Monat später hat er ein neues Liebchen. Vor Jahren hat er Christiane Vulpius als Blumenverfertigerin in Bertuchs Fabrik gesehen. Jetzt tritt die Dreiundzwanzigjährige, deren Vater, ein dem Trunke ergebener Advokat, 1786 gestorben war und die mutter-

losen Kinder hilflos zurückgelassen hatte, als Bittstellerin für den Bruder vor Goethe. Wie sie aus der Bittenden die Schenkende wurde, hat er selber geschildert:

Diese Göttin, sie heißt Gelegenheit, lernet sie kennen!
Sie erscheinet euch oft, immer in andrer Gestalt.
— — Einst erschien sie auch mir, ein bräunliches Mädchen, die Haare
Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab,
Kurze Locken ringelten sich ums zierliche Hälschen,
Ungeflochtenes Haar krauste vom Scheitel sich auf.
Und ich verkannte sie nicht, ergriff die Eilende, lieblich
Gab sie Umarmung und Kuß bald mir gelehrig zurück.

Von Mitte Juli an trafen sie sich in dem alten Gartenhause an der Ilm. Am 25. Dezember 1789 gebar sie ihm den ersten Knaben. Damit war das Band, das er die Kirche nicht schließen lassen wollte, zwischen ihnen befestigt. Bald zog die Mutter seines Kindes völlig in sein Haus und gewann alle Rechte, die Goethe einer Frau einzuräumen vermochte.

Fünfundzwanzig Jahre später, am 26. August 1813, sang er zum Gedenken an diesen Fund das artige Liedchen von dem Blümchen, das er, im Walde vor sich hingehend, im Schatten stehen sieht:

Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.

Statt es zu brechen, gräbt er es „mit allen den Würzlein" aus,

Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

Eine leidenschaftlichere und unmittelbarere Sprache als in diesem Erinnerungsliedchen hat das Erlebnis mit Christiane in den „Römischen Elegien" gefunden.

In Italien zum Teil wohl schon geplant, vielleicht auch in einigem schon geformt, sind sie doch im ganzen nach der Rückkehr in Weimar, von 1788 bis zum Frühjahr 1790, entstanden. Er brauchte zuerst Distanzierung von der Welt Italiens und dem Erleben in Rom, bis jener Scheidungspunkt von Gefühlswärme und Geisteshelle eingetreten war, den er zur Gestaltung bedurfte. Italien lag fern abgeschieden; klar vermochte er alles, was es ihm gegeben, zu überschauen. Aber die erwärmende Gemütskraft strahlte ihm aus seiner Liebe zu Christiane entgegen. Wie er selber in Weimar, ein Italiener, ein antiker Mensch unter nordischen sich bewegte, so lieh er in den „Römischen Elegien" nun seinem Liebesleben mit Christiane, das christlich-asketische Seelen verurteilten, die großartige Selbstverständlichkeit antiker Sinnenfreude, und hob ihren Inhalt dadurch aus dem Bereich des bloßen Genusses und Liebesgetändels in die

höhere Luftschicht einer Weltanschauung hinauf: jener Renaissancestimmung, der nichts Menschliches fremd ist, weil in allem Menschlichen, auch im Sinnlichen, die göttliche Stimme der Natur spricht.

Diese Selbstverständlichkeit, mit der das erotische Genießen uns hier entgegentritt wie ein Naturgeschehen, wie das Wachsen der Pflanzen und die Nahrungsaufnahme der Tiere, — sie scheidet die „Römischen Elegien" von den anakreontischen Jugendgedichten des Leipziger Studenten. Liebesabenteuer bilden hier und dort den Inhalt. Aber in den Anakreontika erzählt sie ein Knabe, der zugleich ein Greis ist. Ein Knabe, der noch auf der Schwelle der Liebe steht und lüstern in ihre dunkeln Gemächer späht; ein Greis, weil er Lebensweisheit mit altklugem Munde austeilt. Die Lüsternheit, durch Moralität mehr gereizt als gezügelt, wirkt frivol und unecht. In den „Römischen Elegien" aber spricht der Mann, der in den Mysterien der Liebe die Weihe empfangen hat. Der reif genug ist, um im ganzen beruhigt zu sein. Aber auch noch jung genug, um sich nicht über die süßen Schmerzen des Liebesgottes zu erheben. Wie er als Liebender lichte Sicherheit mit heißer Leidenschaft eint, so vermag er auch seine Erlebnisse mit klarer Glut und glühender Klarheit darzustellen. Diese Ruhe und Selbstverständlichkeit der Darstellung bei aller treibenden Glut im Innern geben den „Römischen Elegien" jene wundervolle sinnliche Rundheit und Plastik, die sie mit den Gebilden der Natur wie der antiken Kunst eint. Man spürt ihnen an, daß ihr Verfasser Pflanzen belauscht und Götterstatuen abgetastet hat. Zu beiden tritt der Geliebten lebendiger Leib als dritter Lehrmeister:

Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Hier befolg' ich den Rat, durchblättre die Werke der Alten
Mit geschäftiger Hand, täglich mit neuem Genuß.
Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt;
Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.
Raubt die Liebste denn gleich mir einige Stunden des Tages,
Gibt sie Stunden der Nacht mir zur Entschädigung hin.
Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen;
Überfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel.
Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem Schlummer,
Und es durchglüht ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust.
Amor schüret die Lamp' indes und denket der Zeiten,
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan.

Selbst in den Anakreontika des Studenten trifft man nicht eine solch sinnliche Situation. Aber welches Gefühl beruhigter Kraft ent-

strömt den Versen! Nicht ein genießender Lüstling spricht in ihnen, der mit nachschmeckender Zunge ein pikantes Abenteuer erzählt, sondern ein Künstler, der an den Linien der Natur die Richtigkeit der Kunstgebilde nachprüft und dem im schönen Leib der Geliebten das tote Kunstwerk lebenatmende Natur geworden ist. Mitten im Sinnesgenießen besitzt er Besonnenheit genug, um, Hexameter mit fingernder Hand auf den Rücken der Geliebten zählend, aus dem Naturerlebnis ein neues Kunstwerk erstehen zu lassen! Groß und einfach, glühend und streng, sinnlich und geistgeklärt steht das Bild vor uns, wie eine nackte Statue aus der besten Zeit des Altertums.

Inhaltlich mischen sich Erlebnisse in Rom und in Weimar, und in die Gestalt der Faustine der Elegien sind die wirkliche Faustina und Christiane zusammengeflossen. Auf ein römisches Erlebnis scheint die fünfzehnte Elegie zurückzugehen, die Schilderung der witzig-anmutigen Begegnung in der Osteria. Auch die zweite und die siebente Elegie weisen nach Rom. Aber die meisten Stücke dürften doch aus dem Erleben mit Christiane erwachsen sein. Auf die Anknüpfung des Bundes mit ihr ist angespielt in der vierten Elegie, die ihr Porträt enthält, und auch die zwanzigste bezieht sich auf sie. Denn nur der Liebhaber Christianes, der in Weimar von der spähenden Eifersucht der Frau von Stein umgeben ist, nicht der freie Künstler in Rom, kann sein Verhältnis ein Geheimnis nennen, das er bewahren muß:

Keiner Freundin darf ich's vertraun: sie möchte mich schelten;
Keinem Freunde; vielleicht brächte der Freund mir Gefahr.

Und wie Christiane nächtlich zu ihm in sein Gartenhaus schlüpft, so schleicht sich die Geliebte zu ihm:

Zaudre, Luna, sie kommt! Damit sie der Nachbar nicht sehe;
Rausche, Lüftchen, im Laub! Niemand vernehme den Tritt.

Manches auch, was in Weimar geschah, mag auf römischen Boden versetzt sein. Aber die Naht zwischen dem weimarischen und dem römischen Liebeserleben ist nicht immer verwachsen. „Mädchen" wird die Geliebte öfter genannt, aber im sechsten Gedichte ist sie Witwe.

Für den Stil ist Goethe vor allem den römischen „Triumviri amoris" — wie sie Joseph Scaliger nannte — verpflichtet (er führt sie am Schlusse der fünften Elegie an): Catull, Tibull, Properz. Sie haben, in den Spuren der hellenistischen Dichter schreitend, in dem distichischen oder elegischen Versmaß ihre Liebeserlebnisse mit römischen Courtisanen besungen. Ihre Elegien sind keine „wehmütigen" Gedichte, auch weniger lyrisch stimmungsvoll als erzählend und geistreich. Manche gleichen ausgesponnenen Epigrammen, manche sind Epigramme, und gern stellt sich am Ende als eleganter Abschluß die Pointe ein.

Ihnen dankt Goethe die allgemeine künstlerische Haltung des Stils: das behagliche, nicht stürmisch drängende Auskosten der Lie-

besfreuden, in denen Sinnlichkeit mit Gefühl geeinigt ist; die Durchflechtung des erotischen Erlebnisses mit geistiger Betrachtung, die es in eine höhere Sphäre hebt; die stete Beziehung auf das ganze Kulturleben, die Weltanschauung und die Mythologie des Altertums, das Gefühl, als Liebender Epigone der Götter und Heroen zu sein; einzelne Situationen und Motive, die er bewußt nachbildete oder unbewußt hinüberfließen ließ; endlich die Neigung zur Pointierung. In seiner spätern Elegie „Hermann und Dorothea" bekennt er:

Also das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert,
Daß Martial sich zu mir auch, der Verwegne, gesellt?
Daß ich die Alten nicht hinter mir ließ, die Schule zu hüten,
Daß sie nach Latium gern mir in das Leben gefolgt?

Vor allem Properz liebt es (nach dem Vorbild der gelehrten Alexandriner), seine Gedichte mit Anspielungen an mythologische Situationen zu durchflechten. Sie werden dadurch vielfach zu künstlerischen (und künstlichen) Zierstücken, die nur der Kenner zu würdigen vermag. Auch Goethe bildet diese Anspielungen nach. Er verkehrt mit den antiken Göttern und Helden als mit Seinesgleichen. Stattete der anakreontisch spielende Student seine Gedichte mit Amoretten aus, wie die Rokokodame ihr Boudoir mit Nippes, schöpfte der schwärmende Jüngling aus den Mythen von Deukalion, Ganymed und Apollo tiefsinnige Offenbarungen von Gott-Natur, so hat der antiquarisch gebildete Mann nun ein sachlich-objektives, ästhetisches Interesse an den Göttern und Heroen gewonnen, deren Statuen er auf den Straßen und in den Sammlungen seines geliebten Roms auf Schritt und Tritt begegnet. Er wandelt auch als Dichter nun unter und mit ihnen. Er tröstet einmal die Geliebte, wenn sie sich grämt, so rasch die Seine geworden zu sein, durch den Hinweis auf freie Liebesbünde der Götter:

In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten,
Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier.
Glaubst du, es habe sich lange die Göttin der Liebe besonnen,
Als im Idäischen Hain einst ihr Anchises gefiel?
Hätte Luna gesäumt, den schönen Schläfer zu küssen,
O, so hätt' ihn geschwind, neidend, Aurora geweckt.
Hero erblickte Leandern am lauten Fest, und behende
Stürzte der Liebende sich heiß in die nächtliche Flut.
Rhea Silvia wandelt, die fürstliche Jungfrau, der Tiber
Wasser zu schöpfen, hinab, und sie ergreifet der Gott.
So erzeugte die Söhne sich Mars! — Die Zwillinge tränket
Eine Wölfin, und Rom nennt sich die Fürstin der Welt.

So füllt Properz ganze Versreihen mit Beispielen aus der Mythologie und vergleicht etwa (III 13) die weinende Geliebte in einem Atemzug mit Briseis, Andromache, Philomela, Niobe.

Einzelne Motive bildet Goethe den römischen Elegikern nach. Properz vergleicht einmal (I 3) die schlummernde Geliebte mit Ariadne, die, von Theseus verlassen, am Ufer der Insel Naxos

schlafend lag. Goethe beschließt mit dem Bilde die Schilderung der Liebesfreuden in der dreizehnten Elegie. Die Geliebte ist eingeschlafen. Er aber weidet sein Auge an ihrer Schönheit:

Diese Formen, wie groß! wie edel gerundet die Glieder!
Schlief Ariadne so schön; Theseus, du konntest entfliehn?

Tibull spricht einmal (I, 1, 45 ff.) von dem Glück, die Geliebte im Arm, auf dem Lager zu liegen und dem Wüten des Wintersturms und dem Strömen des Regens zu lauschen.

Goethe singt (XVIII):

Welche Seligkeit ist's! Wir wechseln sichere Küsse,
Atem und Leben getrost saugen und flößen wir ein.
So erfreuen wir uns der langen Nächte, wir lauschen,
Busen an Busen gedrängt, Stürmen und Regen und Guß.

Die Elegiendichtung der Römer ist, wie die der späteren Griechen, weniger Natur als Kunst. Der Dichter ist doctus poeta. Manches römische Gedicht mutet an wie ein Cento aus griechischen Gedichten, in dem über der mühsamen Arbeit zierlich-geistreicher Formung das Gefühl verdampft ist. Die seelische Haltung ist stark intellektualistisch.

Goethe lebt zu leidenschaftlich aus dem Ganzen und Tiefen, als daß seine „Römischen Elegien" je den Eindruck bloß antiquarischer Gelehrsamkeit und kühler Kunstfertigkeit machten. Aber die Kunst bestimmt den Eindruck doch vor allem. Und zwar, das darf nicht verhehlt werden, eine von außen gewonnene Kunst. Die „innere" Form, die etwa in „Über allen Gipfeln" die Gestalt des Gedichtes bestimmt, ist preisgegeben zugunsten der äußeren festgebildeten der Elegie, in die der Stoff sich ergießt, wie das flüssige Metall in den festen Mantel der Gestalt. Die Form wirkt nicht mehr organisch, sondern konventionell, mechanisch, und es ist kein Zufall, daß später die sogenannten Formdichter, Platen vor allem, mit Vorliebe Goethes elegische Distichen nachbildeten. Man versteht, wie Goethe in den „Römischen Elegien" diese Form wählen mochte: sie sprach von vorneherein zu allen bloß stofflich Neugierigen das Odi profanum volgus aus. Aber er benützte sie, mehr und mehr dem für ihn organischen, d. h. lebendigen Formbegriff des Deutschen sich entfremdend, später auch für Stoffe, die, wie das schöne Erinnerungsgedicht auf die 1797 verstorbene Schauspielerin Christiane Becker-Neumann, „Euphrosyne", kein inneres Bedürfnis für das antike Maß zeigen. Oder er entrückte, wie in „Alexis und Dora", (entstanden vom 12.—14. Mai 1796) durch Schauplatz und Form das Gedicht deutschem Empfinden überhaupt. Wie weit hatte er sich in solchen Dichtungen von seiner Jugendlyrik weggebildet! Wenn Herder als den Lebenspuls des Liedes das Sangbare genannt hatte, so fehlt dies den Elegien völlig; sie sind gesprochene, nicht gesungene Lyrik.

Das elegische Maß zeigt schon mit seiner Zweiteilung in Hexameter und Pentameter und mit der scharfen Gegenüberstellung der beiden Vershälften im Pentameter einen intellektuell-logischen Bau. Er macht das Distichon zur epigrammatischen Form par excellence. In den „Venezianischen Epigrammen" hat Goethe zuerst es so verwendet.

Im März 1790 war er zum zweitenmal nach Italien gezogen, um in Venedig mit der Herzogin Amalie, die nach ihm den Süden durchwandert, zusammenzutreffen. Ihre Ankunft verzögerte sich um Wochen, und er hatte Muße, seine Erfahrungen italienischer Kunst, Natur und Lebensweise zu vermehren und — zu berichtigen. Denn ein anderer hatte er diesmal die Alpen überschritten, und ein anderes Gesicht bot ihm darum das südliche Land. Um sich von „physisch-moralischen Übeln" zu befreien, war er 1786 nach Italien geflohen. Jetzt mußte er sich von einer ihm zum Bedürfnis gewordenen häuslichen Behaglichkeit losreißen, die ihm der Besitz Christianes und eines Söhnleins verschönte. Wie er vier Wochen in Venedig ist, weiß er, daß er „auf keine Weise mehr allein sein kann". Herders Frau meldet er, daß seine Gesinnungen häuslicher seien, als sie denke. Er liebe Christiane leidenschaftlich. „Wie sehr ich an sie geknüpft bin, habe ich erst auf dieser Reise gefühlt."

Dem Künstler hatte Italien auf der ersten Reise das bestimmende Erlebnis gegeben. Die zweite vermochte es nicht zu vertiefen. Es war abgeschlossen. Eine endgültige Erfahrung, die er nun in Werke umsetzen mußte. Dazu brauchte er aber nicht neuer Anregung von außen, sondern Ruhe und Stille im Innern. So nahte er sich Italien „ohne rechten innerlichen Trieb". Und die schmerzliche Enttäuschung blieb nicht aus. Schon die Natur brachte sie. Hatte sie das erstemal im üppigsten Schmucke des Sommers den Ankommenden begrüßt, so stieß sie ihn nun durch die unfreundliche Kälte eines launischen Frühlings ab. Auf der Reise war das Wetter meist schön gewesen. Diesseits der Alpen von Verona bis Venedig hatte er immer Nordost gehabt, hellen Himmel, aber kalt. Am 2. April schneite es in Venedig. Und ob auch später der Himmel sich aufheiterte: „das Grüne fehlt hier dem Frühling." Und endlich: sein durch inneres Unbehagen geschärfter Blick vermochte diesmal nicht so leicht über die Nachtseiten italienischen Lebens — den Schmutz, die Unredlichkeit, die Pfaffenwirtschaft — hinwegzusehen. Er fand sich selber „ein wenig intoleranter gegen das Sauleben dieser Nation als das vorigemal". Und dem Herzog gestand er im Vertrauen, daß seiner Liebe für Italien durch diese Reise ein tödlicher Stoß versetzt werde.

Hätte es überhaupt anders sein können bei diesem Menschen, dessen Existenz so tief verwachsen war mit der ganzen Kultur der Zeit, daß sie geradezu das Barometer ihrer Bewegung wurde?

Die erste Reise mit ihrer jenseits aller Zeit und Politik schwelgenden Ausbildung der Künstlerpersönlichkeit war der Gipfelpunkt gewesen einer Kultur, die nur ein Ziel kannte: den Genuß des Bevorzugten in Kunst und Leben. Gewiß, Goethes Glück in Italien war ein edleres Genießen als die Vergnügungen am Hofe zu Paris. Aber es war die gleiche Welle des ancien régime, die seine edlen ästhetischen Genüsse in Rom und die Ausschweifungen der französischen Gesellschaft trug. Und diese Welle war nun endgültig vorübergerauscht. Ein Jahr nach Goethes erster Rückkehr aus Italien hatte sich in Paris das Volk gegen König, Adel und Priestertum erhoben. Die Revolution brach aus. Eine neue Zeit kündigte sich an. Das politische Denken begann an die Stelle des einzelmenschlich-ästhetischen Interesses zu treten. Wichtiger als Tugend und Schönheit wurden in der Folge Macht und Wohlstand. Der Schöngeist mußte zum Bürger werden, und aus den kosmopolitischen Schwärmereien eines Menschheitsbundes, von dem die Aufklärung geträumt, rang sich bald ein Nationalgefühl hervor.

Ist es nicht, als ob Goethe, der Pantheist, der so fest mit dem Innern der Natur verbunden war, diese Veränderung der Weltatmosphäre voraus gespürt, wie die Vögel eine Bewegung in der physischen Atmosphäre? Als ob er gefühlt, die Epoche des ästhetischen Egoismus neige sich zum Ende? Der Künstler hatte ein Weib genommen, ein Kind gezeugt und war zum Hausvater und Bürger geworden. An Caroline Herder schrieb er: „Meine Gesinnungen sind häuslicher als Sie denken," und fügte das — in den „Venezianischen Epigrammen" weggelassene — Bekenntnis hinzu:

Weit und schön ist die Welt! Doch o, wie dank' ich dem Himmel,
Daß ein Gärtchen, beschränkt, zierlich, mir eigen gehört.
Bringt mich wieder nach Hause! Was hat ein Gärtner zu reisen?
Ehre bringt's ihm und Glück, wenn er sein Gärtchen besorgt.

Während der ersten Reise und kurz nachher hatte ihn sehnsüchtig der Gedanke gestreift, ob er nicht, wie Winckelmann, Italien als neue Heimat wählen sollte. Jetzt aber ward er sich seines Deutschtums bewußt. Er gestand Charlotte von Kalb, unter andern löblichen Dingen, die er auf dieser Reise gelernt, sei auch das, daß er nicht außerhalb seines Vaterlandes leben könne.

All diese Stimmungen spiegeln sich in den „Venezianischen Epigrammen", die zum größeren Teil in Venedig entstanden, zum kleineren kurz nach der Rückkehr in Weimar und Schlesien, wohin er mit dem Herzog im Sommer 1790 reiste. Sie spiegeln sich in ihrem Inhalt wie in ihrer Kunstform. Goethe selber hat die neue Atmosphäre durch den Titel bezeichnet: es sind Epigramme, kurze Gedichte, in denen das Gefühlserlebnis mit einem Tropfen Galle versetzt ist:

Freche wohl bin ich geworden; es ist kein Wunder. Ihr Götter
Wißt und wißt nicht allein, daß ich auch fromm bin und treu.

Auch wo etwa eine Elegie sich einstellt, da atmet sie nicht das wolkenlose sinnliche Wohlbehagen der „Römischen Elegien“: Sehnsucht oder Besorgnis rühren den bittern Tropfen ein.

In den Memoiren des Venezianers Casanova ist der Schmutz und die Vergnügungssucht des damaligen Venedig durch Sehnsucht vergoldet. Goethe sieht unerbittlich scharf:

Das ist Italien, das ich verließ. Noch stäuben die Wege,
Noch ist der Fremde geprellt, stell' er sich, wie er auch will.
Deutsche Redlichkeit suchst du in allen Winkeln vergebens;
Leben und Weben ist hier, aber nicht Ordnung und Zucht;
Jeder sorgt nur für sich, mißtrauet dem andern, ist eitel,
Und die Meister des Staats sorgen nur wieder für sich.
Schön ist das Land; doch ach, Faustinen find' ich nicht wieder.
Das ist Italien nicht mehr, das ich mit Schmerzen verließ.

Nur eines fehlt hier noch: die Mißwirtschaft der Kirche mit Mißbrauch des Kreuzes, Pilgerunfug und Pfaffenherrschaft. Goethes Widerwillen gegen das katholische Christentum ist nun aufs höchste gestiegen:

Vieles kann ich ertragen. Die meisten beschwerlichen Dinge
Duld' ich mit ruhigem Mut, wie es ein Gott mir gebeut.
Wenige sind mir jedoch wie Gift und Schlange zuwider.
Viere: Rauch des Tabaks, Wanzen und Knoblauch und +.

Sogar die Kunst, die er auf der ersten Reise als Lehrmeisterin so schwärmerisch verehrte, bereitet nun kein reines und großes Glück mehr. Die Kirche Sankt Johannes steht „im Kot“. Der Dichter ist „müde geworden, nur immer Gemälde zu sehen. . . Denn auch dieser Genuß verlangt Erholung und Muße“. Von den Figuren auf toten Bildern flieht der genießende Blick ins Leben. In zierlichen Versen wird das Wesen und Treiben junger Schönen geschildert, die lazertengleich über sonnige Plätze und durch dunkle Gäßchen huschen. Aber von sorglosem Liebesgenusse um des Genusses willen hören wir nirgends. Immer wieder stiehlt sich in die anmutigen Bilder südlichen Frauenlebens die Vorstellung Christianes, die zu Hause seines Söhnleins wartet. Ihrer gedenkt er, wenn er junge Mütter mit Kindern scherzen sieht:

Glänzen sah ich das Meer und blinken die liebliche Welle,
Frisch mit günstigem Wind zogen die Segel dahin.
Keine Sehnsucht fühlte das Herz; es wendete rückwärts
Nach dem Schnee des Gebirgs bald sich der schmachtende Blick.
Südwärts liegen der Schätze wie viel! Doch einer im Norden
Zieht, ein großer Magnet, unwiderstehlich zurück.

Wenn er das Volk sieht, das sich treibt und schreit, nur um sich und die Kinder zu ernähren, so ruft er sich zu:

Merke dir, Reisender, das und tue zu Hause desgleichen!
Weiter bringt es kein Mensch, stell' er sich, wie er auch will.

So spricht der, dem vor Jahren Ehe und Familie das beschwerlichste Ungemach bedeuten; ja, er findet nun auch holdeste Worte, um

das zu schildern, was die reine Schönheitslinie des weiblichen Körpers entstellt:

„Ach, mein Hals ist ein wenig geschwollen!", so sagte die Beste
Ängstlich. — Stille, mein Kind, still! und vernehme das Wort:
Dich hat die Hand der Venus berührt: sie deutet dir leise,
Daß sie das Körperchen bald, ach! unaufhaltsam verstellt.
Bald verdirbt sie die schlanke Gestalt, die zierlichen Brüstchen,
Alles schwillt nun, es paßt nirgends das neuste Gewand.
Sei nur ruhig! es deutet die fallende Blüte dem Gärtner,
Daß die liebliche Frucht schwellend im Herbste gedeiht.

So wird der Liebende zum Vater, der Gatte zum Bürger, und in dem Familiengärtchen wächst das Gefühl für das größere Ganze, Land und Volkstum, hervor. Ist es nicht vielleicht maskierte Liebe zur Heimat, wenn der Dichter deutsche Sprache und deutsche Dichtkunst schmäht? wenn er sich unmutig gesteht:

Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nun Leben und Kunst.

Wenn er klagt, daß der Deutsche sämtliche Künste treibt und zu jeder ein schönes Talent zeigt, daß er nur die Dichtkunst nicht lernen will:

Darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt.

Deutsche Redlichkeit sucht er in Italien vergebens, und mit schönen Worten spricht er es aus, was ihm Karl August gegeben: Neigung, Muße, Vertraun, Felder und Garten und Haus.

Hat mich Europa gelobt, was hat mir Europa gegeben? — —
Niemals frug ein Kaiser nach mir, es hat sich kein König
Um mich bekümmert, und Er war mir August und Mäzen.

So verkünden es die „Venezianischen Epigramme" laut: er ist ein deutscher Dichter, und in Deutschland ist die Stätte seines Liebens, Gedeihens und Wirkens.

Für die Kunstform der „Venezianischen Epigramme" hat Martialis Pate gestanden, den Ramler eben damals ins Deutsche übertrug. Gelegentlich floß eine glückliche Wendung des Römers in Goethes Verse. Martial klagt einmal (IV 60), daß das Schicksal überall Zugang finde: wenn der Tod kommt, liegt mitten in (dem gesunden) Tibur (das ungesunde) Sardinien. Goethe nimmt das Bild auf:

„Schläfst du noch immer?" Nur still und laß mich ruhen! erwach' ich,
Nun, was soll ich denn hier? Breit ist das Bette, doch leer.
Ist überall ja doch Sardinien, wo man allein schläft,
Tibur, Freund, überall, wo dich die Liebliche weckt.

Es ist nicht ein mechanisches Suchen und Zusammensetzen. Sein Geist ist mit Vorstellungen antiken Lebens und antiker Kunst so durchwachsen, so daß er sie nicht mehr von eignem Besitz zu trennen vermag. So gleiten sie ihm mit dem eigenen Gute zu. Aber Martial darf man ihn trotzdem nicht zu nahe stellen. Er steht in den „Römischen Elegien" dem sinnlich-leidenschaftlichen und gelehrten

Properz näher, als in den „Venezianischen Epigrammen“ dem kriecherischen, anmaßenden, haltlosen Martial.

Die Jahre nach Goethes Rückkehr aus Venedig sind eine Zeit politischer Unruhe. Ein Sturm der Bewegung braust über die Lande. In den Tiefen brodelt die Gärung, und der Baum des alten Europa zittert in Wurzeln, Stamm und Wipfel. Auch Goethe spürt die Veränderung. Kaum hat ihn die Sehnsucht nach Weib und Kind in die Heimat zurückgeführt, so trägt ihn das Gebot des Herzogs nach Schlesien. 1792 macht er die Campagne in Frankreich mit, 1793 die Belagerung von Mainz. Er sieht klar, was der Zusammenstoß der Armee der verbündeten Monarchien mit der jungen Republik bedeutet. Als die Kanonade von Valmy, am 20. September 1792, das französische Heer nicht zu erschüttern vermag und zum erstenmal die Furcht vor einer neuen großen Macht die in die Zuversicht der Unbesieglichkeit eingewiegten Führer der Verbündeten erbeben macht, spricht er das weitschauende Wort: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen.“

Bereits setzt sich Wilhelm von Humboldt ernsthaft mit dem Begriff des Staates auseinander, um ihn zunächst noch, ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts, in die „Grenzen seiner Wirksamkeit“ zurückzuweisen. Auch Goethe hindern Charakter, Neigung, Studium und Alter, sich von dem beschleunigten Schwung der Zeit stürmisch fortreißen zu lassen. Ihm widerstreben die Staubwolken, die das Gewitter aufwühlt: die unklare Schwärmerei; die Verfinsterung der Gemüter; die Trübung der richtigen Maße und Abstände zwischen Größe und Kleinheit, Wert und Unwert; der „Sanskülottismus“, der sich lärmend breit macht; die Unterwühlung der sittlichen Mächte des Lebens. In den Dramen, in denen er sich mit der Zeitbewegung auseinandersetzt, dem „Bürgergeneral“, den „Aufgeregten“, spricht er seine Abneigung unverhohlen aus. Der Graben, den seine erste Italienfahrt zwischen ihm und den Freunden in Weimar aufgetan, hat sich zu einer Kluft erweitert zwischen ihm und der Zeit. Oder wenigstens denen, die die Zukunft auf ihren Schultern tragen oder zu tragen vorgeben. Was diese Fortschrittler wollen, widerspricht allem, was Goethe als tiefsten Besitz seines Wesens eben sich errungen: seiner Kunsteinsicht und seiner Naturerkenntnis. Der Sinn von Winckelmanns „Edler Einfalt und stiller Größe“ ist ihm an der ruhig-großen Kunst der Alten aufgegangen, und aufs neue hat ihm der geborstene Schafschädel, den er auf dem Judenfriedhof zu Venedig gefunden, seine Erfahrung von der stetigen Umwandlung organischer Formen bestätigt. Was er im Pflanzenleben in der Veränderung des Urblattes zu Blütenteilen beobachtet, hat er nun auch im Wachstum des Tierkörpers gefunden: die Schädelknochen der Wirbeltiere, ihrer Gestalt nach so sehr verschieden von den Wirbeln,

sind doch durch Metamorphose aus Wirbeln entstanden. Die Stimme der Natur verkündet Entwicklung, nicht Revolution. Langsames Wachstum, nicht Umsturz.

Darf er diese Erkenntnis sich entreißen lassen, indem er blindlings sich dem „Fortschritt" verschreibt? Eine überzeitliche Weisheit der Naseweisheit des Tages opfern? Sehenden Auges und wollenden Herzens muß er die Kluft zwischen sich und den Zeitgenossen sich auftun lassen, muß sie selber erweitern, wenn er nicht will, daß sein Wesen sich von der ewigen Natur loslöst und wurzellos verdorrt. Um Gott zu dienen, muß er die Götzen preisgeben. Je ängstlicher die andern sich an die Erde anklammern und, von ihrem Staubwirbel fortgeschwungen, ihre Besinnung verlieren, um so fester und höher, aber auch um so trotziger und starrer drängt sein Blick in die Himmel des Ideals. Und so geschieht denn das wunderliche Schauspiel, daß der lebendigste, beweglichste und natürlichste Geist, den die deutsche Geistesgeschichte jener Zeit kennt, gerade in dem Augenblick, wo Leben, Bewegung und Natur in den Massen des Volkes zum Siege zu kommen scheinen, von diesem Volke sich ablöst und sich in die selbstgewählte Einsamkeit eines dem Tage abgewandten Jenseits erhebt. Genau zur gleichen Zeit, wo die Augen Deutschlands in atemloser Spannung nach Paris gerichtet sind und die Ungeheuerlichkeit der Vorgänge, die sich dort abspielen, in dem noch schlaftrunkenen Volke ein politisches Fühlen wecken; wo Novalis und Friedrich Schlegel die ersten tastenden Schritte in den Nationalgedanken tun: da erbaut sich Goethe ein Reich rein geistiger Interessen, das er den Deutschen als das ihnen durch Natur und Geschichte zugehörige Erbland zuweist. Kunst, Philosophie, Wissenschaft sollen seine Provinzen sein. Die Politik aber ist aus seinen Grenzen verbannt:

Revolutionen.

Was das Luthertum war, ist jetzt das Franztum in diesen
Letzten Tagen, es drängt ruhige Bildung zurück.

Das deutsche Reich.

Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden,
Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.

Deutscher Nationalcharakter.

Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens;
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.

Als Goethe in den „Xenien" so schrieb, wußte er, daß er mit seiner ästhetischen Weltanschauung in seiner Zeit nicht allein stand. Ein anderer hatte sich an seine Seite herangebildet, der, was ihm an Unmittelbarkeit der Erfahrung abging, durch die methodische Geschlossenheit einer philosophischen Bildung ersetzte: Schiller. Auch er stand damals noch mit beiden Füßen im 18. Jahrhundert. Auch er huldigte der Persönlichkeit, nicht der Masse. Was in seinen stür-

mischen Jugendwerken revoltierte, waren individualistische, nicht politische Ideen gewesen: der Expansionsdrang des Starken, der sein eigenes Leiden zur Sache der Menschheit macht und sich begnügt, seine Gedanken als Märtyrer für sie sterben zu lassen. Seitdem er dann im „Don Carlos" mit dem Munde des Marquis Posa ein so erschütterndes Gemälde der politischen und geistigen Knechtung der Niederlande entworfen und die Gedankenfreiheit als Grund und Hebel für den Fortschritt der Völker verkündet, hatte ein vertieftes Studium der Geschichte sein Urteil über die Menschennatur geklärt und die kantische Philosophie den ursprünglichen Kern des geborenen Idealisten bloßgelegt. Vollends die Hinrichtung Ludwigs XVI. am 21. Januar 1793 öffnete ihm die Augen. Der „citoyen français" Schiller konnte seitdem keine französische Zeitung mehr lesen, „so ekeln diese elenden Schindersknechte mich an". Nun brach die ursprüngliche Aristokratie seines Wesens durch. Der Künstler war ihm der „wahre Mensch", und von der Kunst her sollten auch dem wirklichen Leben in Haus und Familie, Gesellschaft und Staat die Normen kommen. Durch die Schönheit sollte das Bedürfnis geadelt werden. In den Jahren 1793 und 1794 schrieb er die Briefe über die ästhetische Erziehung an den Augustenburger: die ästhetische Persönlichkeit ist der Gipfel des Menschentums. Es war nur konsequent, wenn Schiller, als ihm Cotta den Plan eines politischen Journals vorlegte, daraus die ästhetisch-moralischen „Horen" schuf.

So ist denn das Schauspiel dies: mitten in der Zeit, wo in Frankreich die entfesselte Demokratie dem Königtum den Kopf abschlägt und die Masse wildeste Orgien feiert; wo aber auch in Deutschland vorahnende Geister die nationalpolitische Erneuerung des Volkes erörtern, ziehen sich die beiden erlauchtesten Führer der deutschen Kultur in das Allerheiligste reiner Kunst zurück, über dessen Tor Horazens abweisendes Odi profanum volgus prangt. Das war gewiß nicht zeitgemäß und für die Entwicklung des politischen Denkens ein Hemmnis; aber es war geschichtlich notwendig und innerlich doch ein Gewinn. Es bedeutet jene innere Stärkung, Sammlung und Erbauung, die das deutsche Volk bedurfte, um später nach außen groß zu werden.

Im Sommer 1794 erfuhr Goethe, der Schiller bis dahin in achtungsvoller Ferne gehalten hatte, seine innere Nähe. Der Brief vom 23. August zeigte eine Schärfe und Tiefe der Erkenntnis von Goethes Persönlichkeit, einen Ernst eigenen künstlerischen Wollens und zugleich, bei aller stolzen Zurückhaltung, den brennenden Wunsch der Gemeinschaft, wie Goethe sie bei keinem Zeitgenossen erfahren. „Reiner Genuß und wahrer Nutzen," erklärt er nun, „kann nur wechselseitig sein, und ich freue mich, Ihnen gelegentlich zu entwickeln, was mir Ihre Unterhaltung gewährt hat, wie ich von

jenen Tagen an auch eine Epoche rechne." Er erhebt Anspruch darauf, durch Schiller selbst mit dem Gange seines Geistes bekannt zu werden. „Haben wir uns wechselseitig die Punkte klargemacht, wohin wir gegenwärtig gelangt sind, so werden wir desto ununterbrochener gemeinschaftlich arbeiten können." Er selber machte den Anfang, indem er „dem Freunde" die ersten Aushängebogen des „Wilhelm Meister" sandte.

So durfte er denn wohl, Seite an Seite mit dem kühnen und hochstrebenden Genossen, seiner Zeit den Fehdehandschuh hinwerfen.

Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.

Die Worte Leo Sapiehas im „Demetrius" sind ihre Losung, wie sie zum Gericht schritten über alle seichte Mittelmäßigkeit und gleißende Aufgeblasenheit im Denken, Schaffen und Leben ihrer Zeitgenossen. Alles Kleine soll mit Spott und Ernst verfolgt werden, „Weil es das Kleine nur ist, welches das Große verdrängt". 1796 schrieben sie die „Xenien", die — ohne Scheidung des beiderseitigen Eigentums — als speerstarrende Proklamation ihres Bundes in Schillers Musenalmanach für 1797 erschienen. Zur gleichen Zeit, wo Napoleon Bonaparte durch seine Siege in Italien den Grund legte zu seiner politischen Weltherrschaft, begründeten Goethe und Schiller ihre Weltherrschaft im Reiche des Geistes.

Die „Xenia", das dreizehnte Buch von Martials Epigrammen, gaben Titel und Muster. Es sollen beißende „Gastgeschenke" sein für die zu literarischer Bewirtung Geladenen. Die Kosten haben diese selber mit ihrem Namen, Ruf und Ansehen zu bestreiten. Jene Freude an der geistreichen Pointe am Schlusse der „Römischen Elegien", jene satirische Laune, die schon die „Venezianischen Epigramme" zu Invektiven schärft, ist nun zur boshaftesten Lust gesteigert, alles, was dem strengen Gebot des Ideals nicht gehorcht, zu züchtigen: mittelmäßige Dichter wie Kotzebue; rührselige oder moralisierende wie Klopstock; schlechte Übersetzer wie Manso; bornierte Aufklärer wie Nicolai; falsche Propheten wie Lavater; seichte Philosophen wie Professor Jacob in Halle; flache Teleologen wie Fritz Stolberg. Sparsam nur werden Lobsprüche eingestreut; fleckenlos glänzen die Schilde von Lessing und Voß; Ironie schillert in den Versen auf Wieland.

Ironie, Kritik, Satire sind auflösende Mächte. In dem Witze, den sie ausscheiden, ist aller poetische Stoff zum scharfkantigen Kristall gehärtet. Umfassendere Stoffe vermögen sie nicht aufzubauen. So wirkt die geschliffene Klarheit in dem einzelnen Xenion unmittelbar. Die antithetische Form des Distichons gleicht einem zweischneidigen Dolche, dessen zwei Schneiden zur gemeinsamen Spitze zusammenstreben. Der Rahmen aber, der die Masse zur künstlerischen Einheit zusammenbinden soll, wird durch die Überfülle und auseinanderstrebende

Ungebärdigkeit der einzelnen Gruppen gesprengt. Die Anfangsvorstellung der Xenien als Wanderer, die zur Messe nach Leipzig ziehen, wird ebenso rasch aufgegeben wie das Bild von dem Glückstopf (Nr. 7), aus dem jeder Autor sein Glück ziehen soll. Andere Zyklen, deren zusammenhaltende Vorstellungseinheit weder zur Messe noch zum Glückstopf paßt, mischen sich ein, wie die Gruppe des literarischen Zyklus oder die Reihe der Flüsse. Fesselos waltet die Laune, die sie in überströmender Leichtigkeit geschaffen, auch in der Ordnung oder Unordnung der fertigen Sammlung, und nur Pedanterie könnte eine verständige Komposition oder Einheit des Bildes fordern, wo die Stimmung und Grundidee Auflösung heißt.

Darum aber haben die „Xenien" auch für Goethes wie Schillers Schaffen nur die Bedeutung von Kindern des Augenblicks. Die von der Peitsche Getroffenen mochten den Schmerz lange spüren und durch ihn zu „Gegengeschenken" gereizt werden; für die Urheber aber mußte mit dem Knall der Peitsche auch die Freude an derartigem Spiel verhallt sein.

Siebentes Kapitel.

Die Balladen.

Der epische wie der lyrische Dichter bedürfen für ihr Werk Elemente der äußeren und der innern Welt, Anschauungen konkreter Art, Gedanken und Gefühle. Der Unterschied zwischen dem epischen und dem lyrischen Stil liegt darin, daß bei dem einen Stoff ist, was bei dem andern Darstellungsmittel.

Das Epos läßt uns ein Stück Außenwelt durch das Innere eines Dichters schauen; das lyrische Gedicht das Innere durch Vorstellungen aus der äußeren Welt. Das Epos stellt ein in sich geschlossenes, stetiges Geschehen dar, dessen innere Begründung, also dessen organischen Zusammenhang die Weltanschauung des Dichters schafft; das lyrische Gedicht zeigt uns Stücke der Außenwelt in Vorstellungen, die auf der erregten oder ruhigen Flut der Dichterseele treiben, wobei den Grad der Bewegung das Temperament des Dichters bestimmt. Es ist aber klar, daß dieser rein logische Unterschied gelegentlich am wirklichen Beispiel versagt, so vielfach bei der Ballade.

Goethes früheste Balladendichtung ist ein Edelreis, aufgepfropft auf dem Baum von Herders Volkslied und mit ihm so innig verwachsen, daß die Grenze zwischen Mutterast und neuem Zweig nicht mehr überall erkennbar ist. Das Volkslied, tief und echt, aber knapp und spröde in seinem Gefühlsausdruck, liebt die dramatische Verbildlichung des Innenlebens durch den lebhaft bewegten äußeren Vorgang und gleitet so in die lyrische Ballade hinüber; die starke Gefühlsatmosphäre, die den Vorgang umgibt, scheidet es von der lichten Klarheit reiner Epik. Die Volkslieder, die Goethe selber für

Herder im Elsaß gesammelt hat, tragen diesen Balladencharakter. Die Lieder vom Pfalzgrafen, vom Grafen Friedrich, vom Herrn von Falckenstein und vom Zimmergesellen, sie stellen alle das bittersüße Gefühl der Liebe nicht in unmittelbarer Schilderung dar (die allzu leicht zu unwahrer Bloßstellung und reflektierender Zerdehnung führt), sondern lassen es aus dem lebendigen Wechselspiel zwischen Mann und Weib hervorquellen.

Auch bei den eigenen Gedichten, die Goethe unter dem Eindruck des Volksliedes schuf, ist vielfach das rein lyrische Lied von der Ballade kaum zu scheiden. Er selber hat das „Heidenröslein" und den „Geistesgruß" unter die Lieder gestellt, „Mignon" („Kennst du das Land") und „Das Veilchen" („Ein Veilchen auf der Wiese stand") unter die Balladen. Und doch sind jene nicht weniger episch, diese nicht weniger lyrisch. Das „Veilchen" z. B. stellt sich schon nach Motiv und Durchführung als Gegenstück zu dem „Heidenröslein" dar: hier der Knabe, der das Röslein trotz seinem Widerstreben bricht; dort das Mädchen, welches das in süßer Ergebenheit ersterbende Veilchen achtlos zertritt. Beidemal ein in sich geschlossener, stetig-organischer Vorgang der Außenwelt. Ja, das „Heidenröslein", das ein „Lied" sein soll, wirkt durch den dramatischen Dialog eher balladenhaft als die „Ballade" „Das Veilchen", in der nur das Veilchen spricht. So zeigt Goethes eigenes Vorgehen nur, wie fließend in den Jugendgedichten die Grenze ist.

Sie verschwimmt auch in den späteren Balladen noch, und man ist berechtigt, dieses Durcheinandergehen des Lyrischen und des Epischen als bezeichnend für Goethes Balladenbegriff anzusehen, im Gegensatz zu Schiller, der klar scheidet. Wohl lernt Goethe in Weimar als Mensch moralisch zwischen Ich und Welt scheiden und das ansaugende Gefühl zurückdrängen gegenüber den Ansprüchen des Du. Auch der Künstler lernt das Objekt vom Subjekt, den äußeren Gegenstand und Vorgang vom persönlichen Gefühl und Erlebnis trennen. Die „gegenständliche" Darstellungsart beginnt die subjektiv lyrische abzulösen. In „Werthers Leiden" hat Goethe eigenes aufwühlendes Liebeserleben in die Seele eines andern projiziert und ihm in der Form des Briefromanes leidenschaftlichsten Ausdruck gegeben; jeder Brief Werthers ist ein lyrisches Gedicht in Prosa, ein eigener Gefühlserguß Goethes (wie er in „Schäfers Klagelied" oder „Jägers Abendlied" sich in andere maskierte), der ganze Roman eine Folge subjektiv lyrischen Erlebens. In Weimar sucht der werdende Verfasser von „Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung" den objektiven Stil der Epik. Sein Held heißt nicht mehr „ich", sondern „er". Schon dieser Personenwechsel bedingt Abrückung, Beruhigung, Abkühlung, Objektivierung. Der beharrlich gehütete persönliche Blickpunkt, der im „Werther" alle perspektivischen Verhältnisse auf das eine Ich bezogen hatte, ist preisgegeben; der Dich-

ter stellt sich bald da-, bald dorthin, wandert mit seinen Personen, tauscht seine Begleiter, um so die Außenwelt als vom Ich losgelöste Gegenständlichkeit zu erfassen und jedes ihrer Wesen in seiner eigenen Bedingtheit darzustellen.

Die Ballade aber macht diese Entwicklung im allgemeinen nicht mit, wenn sich auch im einzelnen etwa eine größere Gegenständlichkeit und eine ruhigere Gefühlshaltung zeigt. Sowohl in dem „Fischer" wie in dem „Erlkönig" mischen sich Lyrisches und Episches. Man kann von beiden sagen: der Dichter läßt uns durch Äußeres in Inneres schauen, oder durch Inneres in Äußeres. Der Gefühlsgehalt ist sehr stark. Der stetig-organische Ablauf des äußeren Geschehens weist aber zugleich ins Epische.

Beide gehören nach Stoff und Behandlung zusammen. Beide sind in jener Zeit des sich bildenden Weltgefühls entstanden: der „Fischer" Anfang 1778, der „Erlkönig" 1782. In beiden greift der Dichter zu Vorgängen und Tatsachen der äußeren Natur, die er doch nur als fühlendes Ich erfahren kann, die ihm also Naturstimmungen werden. Das rauschende, sich bewegende Wasser (im „Fischer") wirkt auf die Seele als Anziehungskraft (das Gefühl des Wassers sei darin dargestellt, äußerte sich Goethe später gegen Eckermann), der brauende Nebel und das Blättergeflüster der Dämmerung als furchterregendes Gespenst („Erlkönig"). Aber in beiden Gedichten schildert Goethe nicht eigene Stimmungen, sondern er löst den Teil seiner selbst, der unter der Einwirkung des Naturereignisses steht, von sich ab und wandelt ihn in ein anderes menschliches Wesen um: den Fischer, das Kind. Er objektiviert auch das stimmungerregende Element in der Natur, indem er es in eine mythologische Gestalt personifiziert: die Nixe, den Erlkönig mit seinen Töchtern. So scheint das ursprüngliche Gefühlserlebnis epische Form erhalten zu haben, die in Wahrheit doch nur als Symbol der Stimmung wirkt.

Die Wahl der Personen und die Art ihres Verhaltens ist in beiden Gedichten durch den Charakter des seelischen Grunderlebnisses aufs feinste motiviert. Von dem gefährlich Anziehenden des Wassers hat Goethe am 19. Januar 1778 an Frau von Stein geschrieben; „der Abglanz der Sterne des Himmels ... lockt uns". Anfang August des gleichen Jahres vergleicht er das Element, in dem er schwebt, mit dem Wasser: „es zieht jeden an und doch versagt dem, der auch nur an die Brust hereinspringt, der Atem ..." Er weiß, daß die Macht des Wassers sich steigert, je länger man in seiner Nähe weilt. So überträgt er sein eigenes Erleben auf einen Fischer, den sein Beruf zwingt, stundenlang am Wasser zu sitzen. Sein Tun, das fast ein Nichtstun ist, läßt seinen Geist unbeschäftigt, und das eintönige Plätschern der Flut regt seine Phantasie an, indem es seinen Willen lähmt. Er gerät in einen Zwischenzustand zwischen Wachen und Schlafen, und seine träumende Sehnsucht läßt

ein Weib aus dem Wasser aufsteigen. Das Geräusch der Wellen verwandelt sich in ihren Gesang. Dessen Inhalt bildet zuerst sein Beruf. Er lockt die Fische herauf, und auch er spürt die Kraft des Wassers als etwas Lockendes. Ein Vorwurf bildet sich in seiner Seele, dem die Frau Worte leiht. Sonne, Mond, der ganze Himmel laben sich im Wasser; warum er nicht? Lockend schmiegt sich die Welle an seinen Fuß. Die Sehnsucht wächst. Schläfrigen Willens sinkt er hinunter.

Ebenso psychologisch fein motiviert ist der mythologische Vorgang im „Erlkönig". Zugrunde liegt eine nordische Sage, die Goethe in der dänischen Ballade „Erlkönigs Tochter" in Herders Volksliedern fand. Der Erlkönig, wie Goethe mißverständlich Herder nachschreibt, ist eigentlich der Elfenkönig (dänisch Ellekongen, d. h. Elvekongen, norwegisch Elletrold). Die dänische Volksballade stellt einen Mann einem Weibe gegenüber. Herr Oluf reitet nachts über Land, um die Leute zu seiner Hochzeit einzuladen. Er sieht die Elfen tanzen. Die Tochter des Elfenkönigs lädt ihn zum Reigen ein. Er lehnt es ab im Gedanken an seine Braut. Sie bietet ihm zu dreimalen Geschenke: zwei güldene Sporen, ein seidenes Hemd, einen Haufen Gold. Er bleibt standhaft. Da wünscht sie ihm Seuche und Krankheit an und tut einen Schlag auf sein Herz. Blaß und bleich kommt er nach Hause. Der Mutter erzählt er sein Unglück. Wenn die Braut mit der Hochzeitschar kommt, so soll sie ihr sagen, er sei noch im Walde, Pferd und Hund zu proben. Wie die Braut erscheint, findet sie den Leichnam.

Die nordische Volksphantasie stellt sich die Elfen als tückische und unflätige Naturgeister vor, deren menschliche Gestalt durch tierische Formen entstellt ist. Sie schaden dem Menschen, schrecken harmlose Wanderer, und die Elfenweiber verführen junge Männer wie die Tochter des Dovrealten, des Elfenkönigs, den Peer Gynt (in Ibsens Drama — auch die Olufsage hat er in „Olaf Liljekrans" dargestellt). Die grausige und düstere Natur des Nordens verkörpert sich in dieser Auffassung ihrer Kräfte und Erscheinungsformen.

Als boshafte Verführerin tritt die Elfenkönigstochter in der Volksballade erst dem Ritter Oluf gegenüber, dann als tückische Feindin, wie er ihren Lockungen nicht folgt. Der deutsche Dichter wandelt das Grundmotiv. Wenn das nordische Volk an Elfen glaubt und den Vorgang naiv faßt, so übersetzt Goethe ihn, hier durchaus ein Sohn der Aufklärung, aus der Wirklichkeit in das eingebildete Erleben überreizter Phantasie. Er stellt ein Kind in die Mitte und gibt dem Geschehen so allgemeinere und reinere Bedeutung. Um sein Erlebnis als Phantasiegebilde schon in dem Gedicht selber zu kennzeichnen, stellt er ihm als zurechtrückenden Gegenspieler den Vater gegenüber. Damit hat aber auch die Tochter des Erlkönigs keinen Sinn mehr. Goethe ersetzt sie durch den Vater und läßt diesen nur

im Laufe seiner Lockung von den Töchtern sprechen, als Wärterinnen und Gespielinnen des Knaben.

Noch weiter geht der Realismus des Dichters. Der ganzen Erscheinung und den Worten des Erlkönigs gibt er, in der rationalistischen Erklärung und Beschwichtigung des Vaters, eine tatsächliche Grundlage in der Natur. Krone und Schweif sind in Wirklichkeit Nebelstreifen, die der überreizte Sinn des Knaben so deutet. Die leisen Reden des Elfs hört der Knabe aus dem Säuseln des Windes in dürren Blättern; die Töchter des Königs „am düstern Ort" sind alte graue Weiden.

Und doch bleibt das Ganze im Zwielicht des Poetisch-Wunderbaren schweben. Der Dichter läßt es unausgesprochen, ob der Knabe an der Berührung des Elfenkönigs oder aus Angst vor der eingebildeten Berührung stirbt, und dem Rationalisten mag immerhin das Grausen des Vaters zu denken geben.

Wenn so inhaltlich der „Fischer" wie der „Erlkönig" aus dem dumpfen Dunkel des Volksaberglaubens in die lichte — aber nicht rationalistische — Besonnenheit der Bildung emporgehoben sind, so rückt die formale Gestaltung beide Gedichte vollends in höchste Höhen souveräner Kunst. In dem „Fischer" wirken Vorstellungen wie „wellenatmend", Rhythmus, Syntax und Klang zur Erzeugung stärkster Illusion zusammen. In dem „Erlkönig" ist die Kunst noch gesteigert. Man denkt bei der Schilderung des nächtlichen Rittes an Bürgers „Lenore". Aber was für ein Unterschied! Gegenüber Bürgers wortmalerischem Prunk wirkt Goethe durch schlichteste Knappheit. Wie das Pferd Huf nach Huf absetzt und sein Schritt durch die stille Nacht tönt, tritt im Gedicht in der Anfangs- und der Schlußstrophe Hauptsatz neben Hauptsatz. Die Wortstellung ist die einfachste, der Ausdruck der nächstliegende, alles Überflüssige ist bis zur Härte weggelassen.

Von dramatischer Kraft sind die Reden und Gegenreden. Erst sieht der Knabe den Erlkönig, dann hört er ihn sprechen, lockend, süß. In den Worten:

Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;

überwiegt wieder der Klang des I-Lauts, mit dem Goethe das sehnsüchtige in die Ferne Greifen oder Gezogenwerden auszudrücken pflegt. Dann die Vorstellung der Töchter:

Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein —

der wiegende Rhythmus suggeriert dem Knaben die Empfindung des Tanzens. Endlich, wie das Locken nichts nützt, die Drohung:

Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.

In das gehäufte I in „ich liebe dich, mich" preßt sich die werbende

Kraft der Naturgewalt zusammen, aber sie wirkt hier nicht süßlockend, sondern, weil durch den Widerstand des Kindes gehemmt, gewaltsam eingeengt; der Luftstrom pfeift zischend zwischen gepreßten Zähnen durch. Um so stärker bricht dann am Schlusse jeder Zeile die unterdrückte Wut aus in dem kurzen, offenen „Gestalt", „Gewalt", das gleichsam den Mund gewaltsam aufsprengt. In den Worten des Kindes:

Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!

hetzt die Todesangst über eine Reihe kurzer, einsilbiger Wörter (auch „Vater" wirkt so) hin wie über eine rettende Treppe, um dann, zu Tode getroffen, ermattend zurückzusinken. Am Anfang der Zeile:

Erlkönig hat mir ein Leids getan!

tritt der ohne Vorschlag gesetzte Daktylus „Erlkönig" völlig aus dem sonstigen rhythmischen Gefüge heraus und wirkt als letztes Ausatmen der durch die Angst stoßweise aufgesammelten Luft, als Zusammensinken der Brust, das durch die weitern Wörter des Verses zu Ende geführt wird.

Zu ruhiger epischer Gegenständlichkeit geklärt ist Goethes Balladenkunst im „Sänger". Auch hier geht der Dichter von einem persönlichen Erlebnis aus: dem widerstreitenden Gefühl, als Künstler in eine Welt verwirrender und zerstreuender Geschäfte hineingestellt zu sein. Es ist der Grundzwiespalt seiner Natur: der Gegensatz zwischen dem Gefühl und dem Verstand. Die praktische Tätigkeit als Staatsmann bedarf er zur Erweiterung und Vertiefung seiner Weltkenntnis; aber sie strebt darnach, sein Wertvollstes zu überwuchern. Die Klagen häufen sich in den Briefen an Charlotte von Stein vom Herbst 1782 an. Im August 1782 entlockt ihm die Freude am „Wilhelm Meister" den Ruf: „Eigentlich bin ich zum Schriftsteller geboren." Am 17. September 1782 bekennt er, er sei recht zu einem Privatmenschen erschaffen und begreife nicht, wie ihn das Schicksal in eine Staatsverwaltung und eine fürstliche Familie habe einflicken mögen. Im April 1783 schreibt er: „Ich bin fleißig und bekümmre mich um irdische Dinge um der Irdischen willen. Mein innres Leben ist bei Dir, und mein Reich nicht von dieser Welt." Und eine Woche später: „Es ist ein sauer Stückchen Brot, wenn man drauf angenommen ist, die Disharmonie der Welt in Harmonie zu bringen. Das ganze Jahr sucht mich kein angenehmes Geschäft auf, und man wird von Not und Ungeschick der Menschen immer hin und wider gezogen."

Aus solchen Stimmungen muß damals „Der Sänger" entstanden sein. Er beschließt das zwölfte Kapitel des vierten Buches der „Theatralischen Sendung", an dem Goethe bis zum 12. November 1783 gearbeitet hat. Der ausbrechende Krieg scheint den Plänen Melinas, der sich zum Leiter der Theatertruppe aufgeworfen, ein

Ende zu machen. In der Truppe selber herrscht Unordnung und Mißhelligkeit. In der Kasse ist Ebbe. Wilhelm Meister fühlt sich durch sein Verhältnis zu Philine „bestrickt und zusammengezogen". Alles ist in übler Laune. Da wird der alte Harfner gemeldet. Schon die angenehmen Töne, die er präludierend seinem Instrument entlockt, versetzen alle in die beste Stimmung. Wie er darauf ein Lied vorträgt, das den Gesang und das Glück der Sänger preist und die Menschen „warnt", sie zu ehren, da kann sich Wilhelm kaum enthalten, ihm um den Hals zu fallen. Der Sänger singt weiter. Wilhelm fühlt sich wie neugeboren, und er bietet dem Alten seine Hilfe an. Jener erwidert nichts, läßt seine Finger über die Saiten schleichen, greift schärfer drein und singt das Lied vom Sänger. Es wiederholt die Situation aus „Wilhelm Meister", projiziert sie aber ins Heroisch-Ideale. Der Sänger singt am königlichen Hofe. Die Schönheit seiner Kunst wird, ähnlich wie bei der Schilderung des Gesanges des alten Harfners in der vorhergehenden Erzählung des Romans, wesentlich durch die fein differenzierte Wirkung dargestellt, die der Gesang hervorruft:

Die Ritter schauten mutig drein
Und in den Schoß die Schönen.

Der König will ihm mit einer goldenen Kette lohnen. Aber der Sänger wehrt ab. Der goldene Lohn ist für die, die die Bürde des Kampfes oder der Staatsgeschäfte zu tragen haben:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet;
Doch darf ich bitten, bitt' ich eins,
Laß mir den besten Becher Weins
In purem Golde reichen!

Also nicht Belohnung, Bezahlung, sondern Erquickung und — der Wein soll ihm „in purem Golde" gereicht werden! — Ehrung. Dies ist die Art, wie man Künstlern dankt. Den Lohn aber tragen sie in sich.

Das ist das Bekenntnis in Goethes Briefe: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt." Das Tassoglück, die Seligkeit des Phantasiemenschen, die Goethe mitten in den Plackereien der Geschäfte als heimliche Flamme nährt. Aber nur die Wärme und Wahrheit der Gestaltung kommt aus seinem persönlichen Erleben. Die Fabel ist völlig losgelöst von seinem Ich und wird rein episch vorgetragen.

Neuen Schwung erhielt Goethes Balladendichtung durch die Freundschaft mit Schiller. Den Xenienkampf brachen die beiden übers Knie ab, um der heilsamen Kritik schöpferische Arbeit folgen zu lassen. Goethe vertiefte sich in „Hermann und Dorothea", Schiller nahm den Wallensteinstoff wieder vor. Dazwischen ging eifrige Erörterung theoretischer Fragen in Gespräch und Brief. Die Grenzen zwischen epischer und dramatischer Dichtung wurden im April 1797 besprochen und in einem kurzen, beiderseits inspirierten Aufsatze

niedergelegt. Dann schrieben sie wetteifernd Balladen. Am 21. und 22. Mai schuf Goethe den „Schatzgräber", vom 4.—6. Juni die „Braut von Korinth", vom 6.—9. Juni den „Gott und die Bajadere". Vor Mitte Juli entstand der „Zauberlehrling". Am 30. Juli reiste Goethe nach der Schweiz. Auf der Reise entstanden die Balladen „Der Edelknabe und die Müllerin", „Der Junggesell und der Mühlbach", „Der Müllerin Verrat" und „Der Müllerin Reue". Damit war Goethes Lust an der Verfertigung von Balladen für einmal wieder erloschen.

Die Balladenform, für die er im Gedankenaustausch mit Schiller Lust und Klarheit gewonnen, bot ihm die willkommene Gelegenheit, alten Stoffen, die sich in seinem Innern herangebildet, Gestalt zu geben. „Mir drückten sich", erzählt er später, „gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegenreiften. Ich will hievon nur die ‚Braut von Korinth', den ‚Gott und die Bajadere', den ‚Grafen und die Zwerge' [das ‚Hochzeitslied'], den ‚Sänger und die Kinder' [‚Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen'], und zuletzt noch... den ‚Paria' nennen." Man darf zu diesen Stoffen aber auch den des „Schatzgräbers" und des „Zauberlehrlings" stellen. Denn das Geisterbeschwörungswesen (im „Schatzgräber") war ihm durch die Welt des Faust ein altvertrautes Motiv, und auf die Sage vom Zauberlehrling spielt schon eine Bemerkung im achten Kapitel des im Oktober 1784 beendeten fünften Buches der „Theatralischen Sendung" an. Die Balladen, deren Stoffe so lange vor 1797 in Goethes Einbildungskraft wachsend leben, sind auch die künstlerisch wertvollsten der ganzen Reihe. Nur in ihnen, im besondern dem „Schatzgräber", der „Braut von Korinth", dem „Gott und der Bajadere" und dem „Zauberlehrling", hat der in die Gründe des Natur- und Weltgeschehens hinuntergreifende Gedanke dem Stoff die organische Form geschaffen; nur sie sind schicksalmäßig-symbolisch. Die Balladen von der Müllerin bekunden wohl die spielende Gestaltungskraft des geübten Künstlers, bleiben aber in ihrem Gehalt am Anekdotisch-Oberflächlichen haften.

Der „Schatzgräber", die „Braut von Korinth" und der „Gott und der Bajadere" wuchsen in der ruhigen Abgeschiedenheit des Jenaer Schlosses, in dem Goethe sich am 19. Mai für vier Wochen niederließ. Der Tag gehörte der Arbeit, der Abend dem Vergnügen in Konzert oder Gesellschaft. Es gehe ihm, schrieb er Schiller am 23. Mai, so gut, daß die Vernunft des Petrarch alle Ursache hätte, ihm einen großen Sermon zu halten. In dieser „Geistesatmosphäre"

entstand der „Schatzgräber". In einer deutschen Ausgabe von Petrarkas Schrift „De remediis utriusque fortunae" hatte Goethe bei dem Abschnitt „Vom Schatzgraben und Finden" ein Bild gesehen, darauf ein Knabe mit einer Licht ausstrahlenden Schale neben Beschwörern, Schatzgräbern und dem Satan stand. Eine ähnliche Geisterbeschwörung hatte er zu Anfang des zweiten Buches von Benvenuto Cellinis Lebensbeschreibung gefunden, die er damals für Schillers „Horen" übersetzte. Zu der trüben Kunst der Geisterbeschwörung, die schon dem Faustdichter das Sinnbild der dumpfen Sehnsucht des Unbefriedigten war, bildete das kräftige Wirken und reine Genießen, wie er es in Jena übte, den polaren Gegensatz. In dieser Klarheit, nicht in jener Schwarzkunst lag das Heil für den Lebenskundigen, und das Bild in der Petrarka-Übersetzung schien ihm der glücklichste Ausdruck des Gegensatzes. So legte er es deutend seinem „Schatzgräber" zugrunde.

In seiner Selbstbiographie erzählt Benvenuto Cellini, wie er durch einen sizilianischen Priester in die Nekromantie eingeführt wird. In zwei Nächten beschwören sie im Colosseum die Geister. Der Priester zeichnet unter sonderbaren Zeremonien Zirkel auf den Boden, in die er die Teilnehmer hineinführt, verbrennt wohl- und übelriechendes Räucherwerk, erzeugt wunderbare Flammen und murmelt Beschwörungsformeln, bis das ganze Kolosseum von Geistern erfüllt ist. Cellinis farbiger Bericht klingt in Goethes Gedicht nach. Aber bei ihm endet die Beschwörung nicht, wie bei Cellini, in Angst und Grausen der Teilnehmer, sondern dem Schatzgräber tritt der Knabe von dem Bilde der Petrarka-Übersetzung mit der Licht und Aufklärung spendenden Schale erlösend entgegen, nicht ein böser, sondern ein guter Geist:

Trinke Mut des reinen Lebens!
Dann verstehst du die Belehrung,
Kommst mit ängstlicher Beschwörung
Nicht zurück an diesen Ort.

Grabe hier nicht mehr vergebens!
Tages Arbeit, abends Gäste!
Saure Wochen, frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort.

Schiller, dem Goethe das Gedicht am 23. Mai sandte, rühmte es als so musterhaft schön und rund und vollendet, daß er recht gefühlt habe, wie auch ein kleines Ganze, eine einfache Idee, durch die vollkommene Darstellung einem den Genuß des Höchsten geben könne. Man begreift Schillers Lob; steht doch das Gedicht mit der überdeutlichen Aussprache der Idee („Tages Arbeit, abends Gäste, Saure Wochen, frohe Feste") Schillers eigenen Balladen am nächsten. Wer aber das lyrisch „Inkommensurable" in Goethes Gedichten liebt, mag es bedauern, daß der klare Glanz aus der Schale des Knaben nicht nur die Beschwörungstat des Schatzgräbers, sondern auch das Gedicht als Kunstwerk bis in alle Winkel durchhellt hat.

Um so weiter entfernt sich die „Braut von Korinth" von dem nüchternen Rationalismus des „Schatzgräbers". Kein Zufall, daß

Schiller sie wunderlich mißverstand. Als Körner, der sich redlich mit dem Gedicht abmühte, das Urteil formte, Goethe habe damit gezeigt, daß er sich auch auf diese Arbeit verstehe, aber er würde sie nicht bei ihm bestellen, erklärte Schiller, das sei die Meinung von allen: „Im Grunde war's nur ein Spaß von Goethe, einmal etwas zu dichten, was außer seiner Neigung und Natur liegt." In Wahrheit spricht die Ballade ureigenstes Weltgefühl des nachitalienischen Goethe in höchster Kunst aus. Die antike Vorstellung von den Vampirn oder Lamien liegt zugrunde: Geister von Verstorbenen entsteigen dem Grabe und saugen Lebenden das Blut aus, bis man die Leichen wieder ausgräbt, ihr Herz durchbohrt, ihren Kopf abschlägt oder sie verbrennt. Eine solche Sage erzählt Phlegon von Tralles, ein Freigelassener des Hadrian, in seinen Wundergeschichten, die Goethe in des Johannes Prätorius 1668 erschienenem „Anthropodemus Plutonicus, das ist Eine Neue Weltbeschreibung, von allerley Wunderbaren Menschen", fand. Der junge Machates kehrt in dem Hause seiner Gastfreunde Damostratus und Charito ein. Wie er nachts in seinem Zimmer allein weilt, gesellt sich Philinnion, die vor kurzem verstorbene Tochter des Hauses, zu ihm. Durch die Amme erfährt die Mutter davon. Sie schleicht sich an die Türe und sieht beide im Bette liegen. Wie sie am Morgen ins Gemach tritt, findet sie den Jüngling allein. Er erzählt ihr, wie die Tochter, von Liebeslust getrieben, zu ihm gekommen sei, und zeigt ihr als Beweis einen von ihr erhaltenen goldenen Ring und eine Busenschleife. Daß eine Tote bei ihm gewesen, erscheint ihm unmöglich, da sie mit ihm gegessen und getrunken. In der nächsten Nacht erscheint Philinnion wieder. Ein Diener holt die Eltern herbei. Wie sie sie erblickt, spricht die Tochter zu ihnen: „Vater und Mutter, wie unbillig seid ihr, daß ihr mir nicht einmal gönnt, drei Tage bei diesem Fremden allein im elterlichen Hause ohne euren Nachteil zu verweilen! Eures ungeduldigen Vorwitzes wegen werdet ihr mich von neuem betrauern; denn nicht ohne göttliche Fügung kam ich hieher." Darauf sinkt sie tot auf das Bett nieder. Man untersucht ihr Grab und findet darin, statt des Leichnams, einen ehernen Ring und eine vergoldete Trinkschale, die Philinnion am ersten Tag von Machates erhalten hat. Nun beschließt man, die Gestorbene außerhalb der Grenzen zu begraben und den unterirdischen Göttern zu opfern. Machates tötet sich aus Verzweiflung.

Für Goethe barg die schauerliche Rückkehr der Toten und ihre Vermählung mit dem lebenden Jüngling einen tief symbolischen Zug: das durch die Natur verbürgte Recht der Sinne verlangt Befriedigung; wo sie ihm versagt wird, verkehrt es sich in Unnatur und zieht, statt Leben zu schaffen, bestehendes Leben in grausigen Tod. In Italien ist der Dichter ein „dezidierter Nichtchrist" geworden. Altertum bedeutet ihm Natur, Sinnlichkeit, Schönheit; Christen-

tum Unnatur, Vergeistlichung, Askese. In den „Römischen Elegien“ hat er als Heide die Freude des sinnlichen Genießens geschildert, in den „Venezianischen Epigrammen“ die katholische Form des Christentums scharf angegriffen. Phlegon von Tralles lebte in einer Zeit, wo die hellenistische Kultur bereits gegen das vordringende Christentum zu kämpfen hatte. Was lag näher, als daß Goethe den vampirischen Sinnenhunger der Toten durch die aufgezwungene Entsagung des Christentums begründete? Das Mädchen hat nicht nur ein sinnliches, sondern auch ein sittliches Recht auf den Jüngling: die Väter haben die beiden in früher Jugend einander verlobt. Dann aber schied sie ein unnatürliches Gelübde. Des Mädchens Mutter, in Krankheit gefallen, schwört, mit den Ihrigen zum Christentum überzugehen und die Tochter dem Himmel zu weihen, wenn sie genest. Es geschieht. Für den Jüngling wird die „zweite Schwester“ bestimmt. Die Erstverlobte aber siecht in ihrer aufgezwungenen Entsagung dahin, stirbt und wird (nach christlichem Brauch) begraben. Nun aber, wie der Verlobte im Vaterhause erscheint, um sich die Braut zu holen, treibt sie die ungestillte Sehnsucht aus dem Grab in seine Arme und sie vermählt sich mit ihm. Aber sie zieht ihn auch mit in den Tod. Auf gemeinsamem Scheiterhaufen werden sie, nach antikem Brauch, verbrannt, und ihre Seele kommt zur Ruhe. So bringt erst Goethe den tiefen geschichtlichen Sinn in die Sage und erhebt sie aus der Anekdote zum Symbol: die sinnenfeindliche Weltanschauung des Urchristentums streitet darin gegen die Sinnenfreude des Altertums. Des Dichters Liebe aber gehört der Weltanschauung des Altertums; denn sie einzig ist Natur.

Die symbolische Kunst als Verbildlichung des Wesentlichen wirkt bis ins einzelne. Der Jüngling stammt aus Athen, dem alten Mittelpunkt griechischen Schönheitsdienstes; die Familie des Mädchens wohnt in Korinth, das in heidnischer Zeit als Handelsstadt ein Ort üppiger Sinnenlust gewesen und dann, besonders durch den Eifer des Paulus, eine der frühesten Pflegestätten des Christentums geworden war. In der Sage des Tralles wirkt das wiederholte Zusammensein des Machates mit Philinnion abstoßend; Goethe erzählt nur von einer Liebesnacht, die nicht von der Amme der Mutter hinterbracht, sondern von der Mutter selber, die „häuslich spät“ noch vorbeischleicht, erlauscht wird. Den Liebesgenuß schildert er mit unerhörter Glut und Zartheit. Unverhüllteste Sinnlichkeit erscheint als keuscheste Sittlichkeit. Das Mädchen, von seiner Sehnsucht getrieben, tritt mit weißem Schleier und Gewand „sittsam still“ ins Zimmer, und erschrocken hebt sie, wie sie den Jüngling erblickt, die weiße Hand. Schamhaft will sie sofort wieder gehn. Erst des Jünglings Einladung hält sie. Aber immer noch schwebt die Entsagung auf ihren Lippen. Sie gehört nicht mehr den Freuden an. Die Familie ist zum Christentum übergetreten, sie selber dem Himmel ge-

weiht, als Opfer gefallen. Da merkt er, daß sie seine Verlobte ist. Nun hat sie ein sittliches Recht, bei ihm zu bleiben. Sie wechseln die Zeichen der Treue. Sie gibt ihm eine goldene Kette, von ihm heischt sie, statt der Schale, die er ihr reicht, eine Locke — sie fesselt ihn mit dem toten Gegenstande und erhält von ihm einen Teil seines Lebens. Beim feurigen Weine steigert sich seine Liebe. Er fleht um Erhörung. Da deutet sie an, was sie ihm bisher verhehlt:

Wie der Schnee so weiß,
Aber kalt wie Eis
Ist das Liebchen, das du dir erwählt.

Aber seine Leidenschaft fühlt sich stark, selbst das Grab zu überwinden. So schließt die Liebe sie fester zusammen. Sie saugt vampirisch seines Mundes Flammen. Seine Liebeswut wärmt physisch ihr starres Blut. Aber ihr Leib bleibt tot.

Mit bewußter Kunst läßt der Dichter hier den Vorhang fallen. Er gesellt sich zur Mutter, die draußen vorbeigeht, und läßt uns den Liebesrausch der beiden mit ihr horchend vor der Türe erleben. Wie beim Hahnenschrei das Mädchen sich zum Scheiden wendet, öffnet sie das Schloß und dringt in das Gemach. Der Jüngling will die Geliebte decken; aber sie windet sich hervor. Unverhüllt sich erhebend, eröffnet sie der Mutter die Wahrheit:

Eurer Priester summende Gesänge
Und ihr Segen haben kein Gewicht;
Salz und Wasser kühlt
Nicht, wo Jugend fühlt,
Ach! die Erde kühlt die Liebe nicht ...

Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermißte Gut,
Noch den schon verlornen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut.
Ist's um den geschehn,
Muß nach andern gehn,
Und das junge Volk erliegt der Wut.

Die Polarität der Idee — Sinnenfreude des Altertums und Entsagung des Christentums — findet ihren machtvollen Ausdruck in dem Ethos der Sprache, in Rhythmus und Strophenform. In der Sprache mischen sich leidenschaftliche Glut und gelassene Kälte zu rätselhafter Kraft. Wie ruhig sachlich klingt der Anfang:

Nach Korinthus von Athen gezogen
Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt,

oder eine Wendung wie:

Sie empfängt den Gast mit bestem Willen.

Wie weit ist diese prosaische Schlichtheit von Schillers prunkvollem Pathos entfernt! Um so stärker hebt sich nun von dieser nüchternen Sachlichkeit das leidenschaftliche Erlebnis ab, an dem sich die Sprache rasch entzündet:

Heftig faßt er sie mit starken Armen,
Von der Liebe Jugendkraft durchmannt:
Hoffe doch, bei mir noch zu erwarmen,
Wärst du selbst mir aus dem Grab gesandt!
Wechselhauch und Kuß!
Liebesüberfluß!
Brennst du nicht und fühlest mich entbrannt?

Wie fliegt, von der Mutter belauscht, Wort und Liebkosung hin und her in dem Abschied:

„Still! der Hahn erwacht!“ —
„Aber morgen nacht
Bist du wieder da?“ — und Kuß auf Kuß.

Stärksten Anteil an der Stimmungskraft der Sprache haben Rhythmus und Strophenbau. Das trochäische Ethos der vier ersten fünffüßigen Verse gießt über das Ganze etwas Verhaltenes aus; Schmerz und Glut sind zum Schweigen verdammt. Aber die zwei eingelegten kurzen, dreihebigen und männlich reimenden Trochäen durchbrechen die gedämpfte Gelassenheit wie eine Doppelflamme, die durch die Aschendecke emporzüngelt. Der wiederum lange Schlußvers der Strophe weist die züngelnde Glut wieder in die dunkle Tiefe und breitet die Decke wieder aus: schließlich hat über den Sinnendurst des Heidentums, der in dem Gedicht noch einmal emporflammt, doch das Christentum gesiegt, und über die beiden schauerlich Liebenden breitet sich der Schatten des Todes. Das Reimpaar, das die vierte mit der letzten Zeile verbindet und so die beiden auflodernden kurzen Verse einschließt, steigert diesen Eindruck der die Sinnlichkeit auslöschenden Entsagung. Besonders eindringlich wirkt diese Polarität der Strophenform am Schlusse:

1. Christliches Motiv des Todes:

Höre, Mutter, nun die letzte Bitte:
Einen Scheiterhaufen schichte du!
Öffne meine bange kleine Hütte,
Bring' in Flammen Liebende zur Ruh'!

2. Heidnisches Motiv der Leidenschaft:

Wenn der Funke sprüht,
Wenn die Asche glüht,

3. Motiv des Ausgleichs:

Eilen wir den alten Göttern zu.

So entsteht, durch Sinn und Klang, Gedanke und Form ein Gesamteindruck von größter Wirkung. Grabeshauch und Rosenduft mischen sich in dem Gedichte. Leben und Tod umarmen sich in unlöslicher Verbindung und schließen den Kreis des Seins. Gegenüber dem hellen Rationalismus in Schillers rein epischen Balladen webt hier das lyrische Grauen mystischer Offenbarung. Der Schoß der Welt selbst scheint sich unserm schaudernden Blick zu öffnen, und wir sehen Urnebel sich zu Gestalten ballen und in Nichts wieder zerwehn.

Auch „Der Gott und die Bajadere“ gehört zu den Balladen, deren Stoff Goethe lange Jahre bildend im Innern trug. 1783 nahm er eine eben erschienene deutsche Übersetzung von Sonnerats Voyage aux Indes orientales et à la Chine zur Hand. Dort las er die Geschichte von „Dewendren“, dem König der Halbgötter, und einem Freudenmädchen. Dewendren geht einst in der Gestalt eines schönen Jünglings aus und sucht eine Tochter der Freude, um zu erfahren, ob sie ihm treu sein würde. Er vergnügt sich eine Nacht mit ihr. Am Morgen stellt er sich tot. Das Mädchen will sich als seine Gattin mit ihm verbrennen lassen, obschon man ihr erklärt, der Verstorbene sei nicht ihr Mann. Wie sie sich in die Flammen stürzen will, erwacht Dewendren wieder und gesteht seinen Betrug. Zum Lohne für ihre Treue nimmt er sie nun wirklich zum Weib und führt sie mit sich ins Paradies.

In „Dichtung und Wahrheit“ bekannte Goethe später, die unförmlichen und überförmlichen Ungeheuer der indischen Märchen hätten ihn in seiner Jugend nicht eigentlich poetisch befriedigen können; „sie lagen zu weit von dem Wahren ab, nach welchem mein Sinn unablässig hinstrebte“. Ebenso bemerkte er 1804 aus der Verehrung griechischen Maßes und antiker Schönheit heraus: „Eigentlich hasse ich alles Orientalische.“ So mag man sich wundern, wie er unmittelbar nach der von antikem Geiste erfüllten „Braut von Korinth“ zu einem indischen Stoffe griff. Und doch besteht tiefste Verwandtschaft des sittlichen Gehaltes zwischen beiden Gedichten. In der „Braut von Korinth“ tritt die Sinnenfreude des Altertums der christlichen Lebensentsagung gegenüber; in unbefangenem Genuß verbindet sich der Jüngling mit dem Mädchen, das ihm verlobt ist, und der Bund, den er mit ihr schließt, hat sittlich-ehelichen Wert. Der „Gott und die Bajadere“ mutet wie eine Fortführung und Klärung dieser Idee an. Sinnlichkeit allein ist häßlich und gemein. Aber Sinnlichkeit, verbunden mit Gemüt, ist rein, ja göttlich. Wie Goethe als Naturforscher kein getrenntes Innen und Außen kennt, sondern Geist und Materie ihm eins ist, so ist ihm auch die Einheit von Geist und Leib natürlich-sittlich. Sein Bund mit Christiane Vulpius ist ihm ohne den Segen der Kirche eine sittliche Ehe, weil die Herzlichkeit des Gefühls das sinnliche Verhältnis adelt. Die indische Legende spiegelt ihm sein Verhältnis zu Christiane. Die Bajadere betrachtet sich als die Gattin des Halbgottes, nachdem sie sich in Liebe ihm verbunden. Sie beansprucht das bittere Recht der Gattin, mit dem Toten verbrannt zu werden; selbst in den Tod hinein will sie ihm folgen — wie Christiane später bei der Franzosenokkupation ihr Leben für Goethe dahingeben wollte. Der Gott erhebt darum die Bajadere in aller Form zu seiner Frau, wie es Goethe später mit Christiane tat.

Goethe hat diesen menschlich-sittlichen Zug der Legende stark

betont. Aus dem Halbgott „Dewendren" (Deva-Indra) macht er, um seinem Willen und Handeln unbedingte Gültigkeit zu leihen, Mahadöh, Mahadeva, den „großen Gott" Çiva. Er nennt ihn den Herrn der Erde und hebt ihn damit aus dem Göttergewimmel des indischen Himmels in die Einzigkeit monotheistischen Glaubens. Er teilt ihm die Inkarnationsfähigkeit des Vischnu zu, von dem Sonnerat neunundzwanzig Verwandlungen aufzählt, und wendet sie im Sinne von Christi Menschwerdung um. Er legt ihm die deutliche Absicht bei:

Mitzufühlen Freud' und Qual. — —
Soll er strafen oder schonen,
Muß er Menschen menschlich sehn.

Und er betont die rasch aus der gelernten Gefallsucht sich bildende Hilfbereitschaft und herzliche Liebe des Mädchens. Mit heitrer Miene tut es dem Fremdling Sklavendienste, und er „siehet mit Freuden durch tiefes Verderben ein menschliches Herz":

Ist Gehorsam im Gemüte,
Wird nicht fern die Liebe sein.

Wie er sie küßt, fühlt sie der Liebe Qual, sie weint zum erstenmal, und wie sie sich ihm hingibt, geschieht es nicht um Wollust oder Gewinn, sondern aus Liebe. So besteht sie auch die letzte größte Probe, die er von ihr fordert, die freiwillige Verbrennung der Witwe. Mit dem aus den Flammen heraussteigenden Götterjüngling schwebt auch sie zum Himmel empor.

Ist die Ballade, nach der „Braut von Korinth", ein Bekenntnis zur Ethik des Christentums? Erinnert die Inkarnation des Mahadöh nicht an Christi Menschwerdung? Sein Verhalten gegenüber der Bajadere an Christi verzeihendes Mitleid gegenüber der magna peccatrix Maria Magdalena? Der Schluß:

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

an Christi Wort zu dem Schächer am Kreuz? — Aber zeigt nicht schon Goethes Vorlage, die indische Sage, daß der sittliche Kern des Vorganges nicht der Ethik des Christentums allein zu eigen gehört? Warum soll die verzeihende Liebe der Gottheit gegenüber dem Sünder nicht Grundsatz und Übung allgemein menschlicher Sittlichkeit sein? Und dann: Christus schenkte der großen Sünderin nur Verzeihung; Mahadöh aber erfreut sich selber genießend ihrer Liebe. Das ist antik-indisch, nicht christlich.

In der Fabel wie im Bau bildet die Ballade das Gegenstück zu der „Braut von Korinth". In der „Braut" ein Bürgermädchen, das in geistlicher Askese leben sollte; in der „Bajadere" die Dirne, die sich dem Genuß geweiht hat. In der „Braut" wird

der Mann durch das Mädchen zum Genusse geführt; in der „Bajadere" weckt der Mann in dem Mädchen die Seele. In beiden Gedichten schweben die Liebenden in Flammen von der Erde zum Himmel empor.

Die Polarität der Idee bestimmt auch hier den Bau der Strophe. In den strengen vierfüßigen Trochäen der ersten Hälfte drückt sich der Ernst der Gottheit rhythmisch aus; in den leichtfüßigen, mit Vorschlag beginnenden Daktylen der zweiten Hälfte malt sich das Gewerbe der Bajadere. Aber die organische Bindung der beiden Rhythmusarten, wie sie die Strophe in der „Braut von Korinth" zeigt, fehlt hier. Man empfindet stets eine Kluft zwischen den Trochäen und den Daktylen, und unser rhythmisches Gefühl muß sich im Übergang von den einen zu den andern jeweils anders einstellen. Nimmt man noch die lehrhafte Überklarheit hinzu, mit der Goethe die sittliche Idee ausspricht, so erklärt sich, daß die Wirkung weniger stark ist als bei der „Braut von Korinth".

Um so größer ist sie beim „Zauberlehrling". Die Quelle ist Lukians Philopseudes 33—36, den Goethe wohl aus Wielands Übersetzung kannte. Auf einer Reise, so erzählt bei Lukian der Athener Eukrates, nahm der ägyptische Priester Pankrates im Wirtshaus etwa einen hölzernen Türriegel, einen Besen oder einen Stößel, legte ihm Kleider an und verwandelte ihn durch einen Zauberspruch in einen Menschen, der Wasser trug oder ihnen sonst diente. Ein anderer Spruch wandelte den Knecht wieder zum Besen, Riegel oder Stößel um. Einmal gelingt es Eukrates, die Zauberformel aufzuschnappen. Am folgenden Tag, wie der Priester ausgegangen ist, verwandelt er einen Stößel in einen Wasserträger. Er bringt einen großen Krug voll. Nun heißt er ihn wieder zum Stößel werden. Aber der Knecht kümmert sich nicht um seine Rede, sondern trägt weiter Wasser, bis das ganze Haus davon voll ist. Er schlägt den Stößel mit einer Axt entzwei. Nun trägt jede Hälfte Wasser. Endlich kommt Pankrates zurück und gibt den Geistern ihre frühere Gestalt wieder zurück.

Wieder übt Goethe bewußte Kunst in der Herausarbeitung des Ideenkerns und der Gestaltung des wirkungsvollen Vortrags. In dem Verhältnis des zauberkundigen Pankrates zu dem in Zauberei dilettierenden Eukrates sieht er den Gegensatz zwischen Meister und Lehrling. Statt des Stößels nimmt er den Besen, der der menschlichen Gestalt an Größe näher steht und zugleich dem Vorgang eine humoristische Färbung gibt. Das Wassertragen motiviert er mit dem Bade. Den Zauberspruch teilt er mit in der kurzzeiligen, monotonen Form, die an das Einmaleins der Hexe im „Faust" erinnert. Der Lehrling spricht ihn, bevor er ihn laut zum Besen sagt, noch einmal zur Auffrischung des Gedächtnisses still bei sich. Er stürzt sich, bevor er zur Axt greift, auf den Wasserträger, um ihn

festzuhalten, und bekommt dabei („Das ist Tücke!") von dem mechanisch-fühllos arbeitenden Knechte einen Schlag oder Stoß.

Der Gegensatz zwischen dem Meister und dem Lehrling pflanzt sich in die rhythmische Gestaltung fort: dem straffen Kommandoton der kurzen Zeilen in der Zauberformel des Meisters steht die geschwätzige Breite der prahlerischen und zugleich hilflosen Reden des Lehrlings gegenüber, und nun wechseln die beiden rhythmischen Gestaltungen durch das ganze Gedicht als sinnfälliger Ausdruck des Unterschiedes zwischen Meister und Lehrling. Unmittelbar wirksam ist die Tonmalerei etwa an der Stelle:

Krachend trifft die glatte Schärfe

oder in den Zischlauten bei der Schilderung der Überschwemmung:

Naß und nässer
Wird's im Saal und auf den Stufen:
Welch entsetzliches Gewässer!

Die Idee wird diesmal nicht, wie in dem „Gott und der Bajadere" aufdringlich vom Dichter selber ausgesprochen; organisch wächst sie aus dem Hilferuf des Lehrlings selbst hervor:

Die ich rief, die Geister
Werd' ich nun nicht los.

Wozu als Antwort der Spruch des Meisters gehört:

als Geister
Ruft euch nur zu seinem Zwecke
Erst hervor der alte Meister.

Bei ihrer Anwendung aber dachte Goethe gewiß nicht an das wässerige Geplätscher der Antixenien; eher mochte ihm die Französische Revolution vorschweben. In seinen Dramen hatte er die Verwirrung geschildert, die sie bei Urteilslosen anrichtete, und ihre weltgeschichtliche Bedeutung tat, eben im Balladenjahr, „Hermann und Dorothea" dar. Sie hatte gezeigt, wie Elementarmächte von Menschen geweckt worden waren, die Goethe als Lehrlinge erscheinen mußten; wie ihre Kraft dämonisch gewachsen war und die, die sie entfesselt, nicht nur verletzt, sondern vernichtet hatte, als sie sie zu hemmen versucht. Bereits aber war damals der Herr erstanden, der die Geister zu meistern verstand: der „weit und breit gewaltige" Bonaparte, wie Goethe ihn im Oktober 1797 nannte, eilte seit 1796 in Italien von Sieg zu Sieg. Und gerade nach Italien sandte Goethe im Balladenjahr wieder sehnsüchtige Blicke.

Ein halbes Menschenalter später erfuhr Goethes Balladendichtung eine bescheidene Nachblüte. Am 17. April 1813 floh er aus dem Getümmel und Lärm des beginnenden Freiheitskrieges, der seine erregten Wogen gegen Weimar wälzte, nach dem sichern Teplitz, wo er mehr als drei Monate blieb. Damals entstanden „Der getreue Eckart", „Der Totentanz" und „Die wandelnde Glocke". Alle drei Balladen Schöpfungen einer weisen Überlegenheit und gefestigten

Kunsterfahrung, nicht aus dem dämonischen Drange des zwingenden und gezwungenen Genius hervorgetrieben, sondern mit spielender Formbeherrschung gestaltet. Wie bezeichnend ist es: allen dreien liegt ein übernatürlicher Vorgang zugrunde. Aber er ist nicht in das Dämmerlicht des Dämonischen gerückt, wie im „Erlkönig“ oder „Fischer“; nicht mit künstlerischer Selbstverständlichkeit dargestellt wie in dem „Zauberlehrling“ oder dem „Gott und der Bajadere“, nicht von Grauen umwoben wie in der „Braut von Korinth“. Der Greis spielt damit wie mit einem grotesk geformten Spielzeug. Hier wäre Schillers Wort von dem „Spaß“, um den es Goethe zu tun gewesen, am Platze. Er ist zum Romantiker geworden.

Je tiefer das Elend materieller Wirklichkeit jenes Geschlecht darniederdrückte, je enger die Fesseln politischer Ohnmacht die Körper umschnürten, um so eigengewaltiger und herrischer erhob sich der Geist. Was war die Wirklichkeit? Ein Schein. Was der Tag? Ein Hauch! Was der Geist? Wahrheit. Was das Werk des Geistes? Unendlichkeit. So schwang man sich hoch in die Wahrheit und Unendlichkeit des Geistesschaffens empor und trotzte spottend, höhnend oder lachend dem verwehenden Hauch der Scheinwirklichkeit. Man steigerte das Geistige zum Geisterhaften und gab Gespenstern Gestalt. Man schwelgte im Grotesken, Wunderbaren, Grausigen, um die Entsetzlichkeiten der Wirklichkeit durch die Erfindungen des Geistes zu übertäuben. Aber man war groß genug, jeden Augenblick die eigenen Geschöpfe wieder zu vertilgen oder doch zu verspotten. Ironie, Satire, Humor waren die Gewaltigen, denen die Phantasie ihre Kinder in Pflege gab.

Goethe hätte nicht das organische Lebensgefühl haben müssen, wenn dieser Wandel nicht auch ihn ergriffen hätte. Schon zu Beginn des Jahrhunderts hatte er der Not Trotz geboten und für sein Mittwochskränzchen gesellige Lieder gedichtet und wissenschaftliche Vorlesungen ausgearbeitet. Jetzt ließ er sich um so lieber von der souveränen Welle der romantischen Formkunst über die kahle Wirklichkeit tragen. Das Eigenwillig-Persönliche in seinem Schaffen wächst, und die „Manier“ siegt mit fortschreitender Entwicklung über den „Stil“. Der Stoff muß sich unbedingt dem Geiste fügen. Die „Achilleis“, die „Natürliche Tochter“ zeigen jene gewaltige Vergeistigung des Stiles. In den „Wahlverwandtschaften“ lenkt Goethe das Reich der Seele und der Natur nach dem Willen eines mystischen Gesetzes. Bald wird er im „West-östlichen Diwan“ mit Riesenschritt den ungeheuren Schlund, der Osten und Westen trennt, überspringen. So zwingt er auch in den Balladen des Jahres 1813 die allmächtigen Geister in den engen Raum einer Schul- oder Kinderstube, schaltet mit ihnen in lehrend-spielender Willkür und läßt sie wie Hampelmänner tanzen zum heitern Ergötzen von Kindern und solchen, „die die Kinder lieb haben“.

Über die Entstehung des „Getreuen Eckart" hat Goethe selber in einem Briefe an seine Frau und im Tagebuch vom 17. April 1813 das Nötige gesagt: „Mein Begleiter [der Sekretär John] erzählte mir eine alte Geisterlegende, die ich sogleich, als wir [auf der Reise nach Teplitz] in Eckartsberge still hielten, rhythmisch ausbildete." „3/4 auf Zehn in Eckartsberge. Gedicht gemacht: ‚Der treue Eckart'. . . Gegen 12 Uhr in Naumburg, . . . [nachmittags] das Gedicht abgeschrieben." Goethes Arbeit war diesmal, im Gegensatz zu jenen Gedichten, deren Stoff er jahrelang im Innern um und ausgestaltend trug, in der Tat wesentlich nur ein „rhythmisches Ausbilden" und malerisches Ausschmücken. Neue Stoffmotive hat er, mit Ausnahme der Lehre in der Schlußstrophe, die man gern preisgäbe, keine eingeflochten. Denn es läßt sich vermuten, daß John die Sage ungefähr so erzählt hat, wie sie bereits damals, z. B. in J. H. von Falckensteins Thüringischer Chronik (1738) aufgezeichnet war: In dem thüringischen Dorf Schwarze passiert einst Frau Holla oder Hulda an dem Weihnachtsfeste durch das Dorf mit ihrem wütenden Heere. Ihr zieht der treue Eckart voraus und heißt die Leute ihr aus dem Wege gehen. Er begegnet zwei Knaben, die aus dem nächsten Dorfe Bier geholt und sich, wie sie der Gespenster ansichtig geworden, in einen Winkel versteckt haben. Die Geister aber erspähen sie doch und leeren ihnen die Kannen. Wie das Heer vorbeigesaust ist, kommen die Knaben bekümmert aus ihrem Versteck. Da gesellt sich der getreue Eckart zu ihnen und sagt ihnen, sie hätten wohlgetan, daß sie das Bier freiwillig hergegeben; sonst hätten ihnen die Furien die Hälse umgedreht. Sie sollten nur getrost mit ihren Kannen heimgehen und nichts von dem Vorfall sagen. Wie sie nach Hause kommen, sind die Kannen voll Bier, und soviel man auch davon trinkt, es nimmt nicht ab. Erst wie sie das Schweigen brechen, ist es verschwunden.

Ähnlich entstand der „Totentanz". In Dresden hatte Goethe, wie er Christiane schrieb, mit John am 21. April einen Deklamator angehört und schrieb darauf „zu unserer Lust die von August erzählte Totentanzlegende in paßlichen Reimen auf". Also auch hier mündliche Überlieferung, nicht schriftliche Quelle. Die Sage, die er aus dem Munde seines Sohnes hörte, ist weitverbreitet und schon vor Goethes Zeit mehrmals aufgezeichnet worden. In allen Fassungen raubt ein kühner Zuschauer auf einem Turme dem Gerippe das Leichengewand, das es aufs Grab gelegt hat, muß es aber wieder zurückgeben, da das Gespenst furchtbare Drohungen ausstößt. In einer von Hermann Corner in seinem Chronicon aufgezeichneten Fassung klettert das Gerippe wie bei Goethe am Turm hinauf. Der Jüngling, der das Leintuch genommen hat, läßt sich nun am Glockenstuhl in die Kirche hinab, legt das Tuch auf den Hochaltar, nimmt ein Kreuz und wehrt sich gegen den Toten, der zusammenbricht, wie

der Küster die Morgenglocke läutet. Wundervoll und ganz Goethes Eigentum ist der barocke Humor, der über den Vorgang ausgegossen ist und das Gruseln in Heiterkeit löst. Wie lächerlich wirkt die Schilderung der tanzenden Gerippe! Wendungen wie: „Und weil hier die Scham nun nicht weiter gebeut“ (der Dichter der Mignonlieder hatte einst gesungen: „Und jene himmlischen Gestalten, Sie fragen nicht nach Mann und Weib!“); Ausdrücke wie „Hemdelein“; lautmalerische Schilderungen wie:

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da gibt es vertrackte;
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte;

die Vorstellung von dem trippelnden und zuletzt stolpernden, an den Grüften tappenden und grapsenden Gerippe — all das ist köstlichste Komik, die ein gewisses gutmütiges Mitleid mit dem geprellten Gerippe zum Humor erhebt.

Auch die Entstehung der „Wandelnden Glocke“ ist an die Person von Goethes Sohn geknüpft. „Das Ganze“, erzählt dessen Lehrer F. W. Riemer, „beruht auf einem Scherz und Spaß, den sein Sohn und ich gemeinsam mit einem kleinen Knaben zu treiben liebten, der, des Sonntags vor der Kirchzeit uns besuchend, bei beginnendem Geläute, besonders der durchschlagenden großen Glocke, sich einigermaßen zu fürchten schien. Nun machten wir ihm weis, die Glocke steige auch wohl von ihrem Stuhle herab, käme über Markt und Straße hergewackelt und könne sich leicht über ihn herstülpen, wenn er sich draußen blicken lasse. Diese wackelnde einbeinige Bewegung bildete der humor- und scherzreiche August mit einem aufgespannten Regenschirm dem Kinde vor und brachte es dadurch, wo nicht zum Glauben, doch zur Vorstellung einer Möglichkeit der Sache. Wir erzählten Goethe davon.“

Nach Jahren schuf Goethe in Teplitz aus dem Kinderspaß die Ballade. Die gespenstische Verfolgung des Kindes durch die Glocke begründete er recht schulmeisterlich mit der Flucht des Kindes vor der Kirche. Am 24. Mai 1813 schickte Goethe das Gedicht, das am 22. entstanden war, an seinen Sohn: „Ich hoffe,“ schrieb er dazu, „Du sollst Dich Deiner Erfindung in diesem Gewande freuen.“

Die drei Balladen gehören auch nach ihrem Stil zusammen. Ein Greis erzählt, und seine Zuhörer sind Kinder oder doch junge Leute. Den „Totentanz“ hatte Goethe ausdrücklich für den Prinzen Bernhard bestimmt, die „Wandelnde Glocke“ für seinen Sohn; den „Getreuen Eckart“, den er seinem Sohn am 26. Juni sandte, macht schon der Schluß zum Kindergedicht:

Und wenn euch, ihr Kinder, mit treuem Gesicht
Ein Vater, ein Lehrer, ein Aldermann spricht.

In Wirklichkeit waren die Kinder, denen Goethe die Gedichte zu-

eignete, freilich ein wenig alt, Prinz Bernhard einundzwanzig und Auguſt gar vierundzwanzig. Aber auch Goethe gab ſich darin älter, als er war. Die breite Behaglichkeit des epiſchen Stiles iſt gedehnt, greiſenhaft, manieriert. Man hat ſich den Vortrag, bei aller Lebendigkeit, gemächlich, durch ausgiebige Pauſen unterbrochen zu denken. Bezeichnend iſt die Wiederaufnahme des Subjektes durch Fürwörter:

Der Türmer, der ſchaut zu mitten der Nacht.
Die Hulden, ſie kommen von durſtiger Jagd.
Das Kind, es denkt: Die Glocke hängt
Da droben auf dem Stuhle.

Das Fürwort wird auch wohl vorausgenommen:

Nun ſauſt es und brauſt es, das wütige Heer.

Oder es werden Beiwörter vom Hauptwort getrennt:

Gebärden da gibt es vertrackte.
Sie trinken das mühſam geholte, das Bier.

Neben dieſer Breite wirkt in dem „Getreuen Eckart“ die Auslaſſung des Prädikates:

Die Kinderlein ängſtlich gen Hauſe ſo ſchnell

doppelt hart.

Verkleinerungsformen ſollen im „Getreuen Eckart“ beſchwichtigen: „Kinderlein, Kindelein“, im „Totentanz“ zum Lachen reizen:

Da liegen zerſtreut
Die Hemdelein über den Hügeln.

Die Behaglichkeit, der die Breite dient, iſt aber ja nicht ſchläfrige Mattheit. Als Goethe den „Getreuen Eckart“ ſeinem Sohne ſchickte, bemerkte er, das Gedicht müſſe recht gut und dramatiſch vorgeleſen werden. Das gilt auch von dem „Totentanz“. Es gibt unter Goethes Balladen, etwa den „Zauberlehrling“ oder den „Erlkönig“ ausgenommen, keines, in dem der Dichter alle Künſte ſeiner genialen Sprachgewalt ſo virtuos ſpielen läßt, um eine faſzinierende Anſchaulichkeit zu erreichen, wie er es im „Getreuen Eckart“ und im „Totentanz“ tut. Wie ſchwillt aus den angſtvollen Reden der Kinder zu Beginn der Eckartballade allmählich die grauſe Erſcheinung des wütigen Heeres auf! Erſt das ängſtlich unbeſtimmte: „Sie kommen.“ Dann beſtimmter: „Da kommt ſchon der nächtliche Graus.“ Und endlich die Benennung: „Die unholdigen Schweſtern.“ Wie folgt die Sprache dem wechſelnden Tempo des Geſchehens! Der Rhythmus iſt im „Eckart“ wie im „Totentanz“ derſelbe — daktyliſch mit Vorſchlag. Aber die Elaſtizität iſt erſtaunlich. Man hört ein großwogiges, ſtarkakzentuiertes Sauſen in der Schilderung des wütigen Heeres:

Geſagt ſo geſchehn! Und da naht ſich der Graus
Und ſiehet ſo grau und ſo ſchattenhaft aus ...
Nun ſauſt es und brauſt es, das wütige Heer,
Ins weite Getal und Gebirge.

Man sieht und hört aber auch, in den abgeteilten Versen, die kleinlichen, gehackten Bewegungen der tanzenden Gerippe:

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da gibt es vertrackte;
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte.

Man empfindet es sozusagen körperlich, wie die Kinder am Schlusse der Eckartballade zum Schwatzen verleitet werden. Erst das selbstgefällige Lächeln (das schon der Anfang des Verrats ist), dann das steigernde:

Sie stammeln und stottern und schwatzen zuletzt.

Ebenso anschaulich wirkt im „Totentanz" etwa die Schilderung, wie sich die Gerippe nach beendigtem Tanz wieder verlieren:

Doch endlich — verlieret sich — dieser und der,
Schleicht eins — nach dem andern — gekleidet einher,
Und husch! — ist es unter dem Rasen.

Am Schlusse hört man wirklich das mächtige Eins, das die Glocke donnert.

Glückliche Neubildungen fügen sich zwanglos ein. Das weite „Getal" zaubert im Bund mit dem „Gebirge" ebenso knapp und zwingend die Vorstellung einer großen, vielgegliederten Landschaft hervor, wie die Wendung „in Lage" mit vielsagender Kürze die Reihen der flach hingelagerten Gräber veranschaulicht.

So machte sich Goethe in einer Zeit, wo politische und kriegerische Stürme alte Kulturschätze zu verschütten drohten, sein Künstlertum aufs neue zu eigen und suchte darin Trost und Stärkung. Das war die Art, wie er die neue Zeit erlebte und erleben half. Nicht umsonst künden die zwei dichterisch wertvollern der drei Balladen, der „Getreue Eckart" und der „Totentanz", von der Beherrschung und Überwindung dunkler Geister durch die Klugheit der Menschen und den Beistand guter Gewalten. Für den engsten Kreis der Seinen, seine Frau, seinen Sohn, den Prinzen Bernhard und Riemer, hatte der Dichter sie bestimmt. Auch sie sollten aus ihnen Mut und Kraft schöpfen. „Diese Späße", schrieb er August am 22. Mai, „sollen nebenbei noch zu dem wichtigen Zwecke dienen, euch zu sagen, daß ihr in eurem jetzigen täglichen Zustand, er sei, wie er will, froh und fröhlich sein sollt: denn das Unheil, das in unserer Nähe vorgeht, und dem wir, wie einer vom Felsen dem Schiffbruch ganzer Flotten, sicher, aber mit Angst zusehn, ist ohne Grenzen."

Für sich selber war er entschlossen, sich über die Kämpfe des Tages, über Ort und Zeit zu erheben und an den ewigen Kräften und Werten des Geistes zu erbauen. Zu der Zeit, als Napoleons irdisches Weltreich in Trümmer sank, gründete er ein Weltreich der Literatur und drang erobernd in den Orient vor. Etwa ein Jahr nach der Balladennachblüte erschloß sich ihm das Reich des west-östlichen Diwan.

Achtes Kapitel.

Der west-östliche Diwan.

Es gibt zwei Arten, eine Zeit zu erleben: sinnlich-handelnd und geistig-betrachtend. Jene wirkt im Tage; diese dient dem Geiste. Jene läßt unbekümmert die ewigen Kräfte im geschichtlichen Leben schaffen; diese knüpft sorgend das geschichtliche Leben des Tages an das Sternennetz des Ewigen an. Jene macht gesellig, diese einsam. Jene genießt die Früchte ihres Tuns unmittelbar, diese erst nach Jahren, Jahrzehnten, ja oft nach Jahrhunderten.

Der junge Goethe neigt zur ersten, der alte zur zweiten Art. Nur kurze Zeit stand er wirkend in seiner Zeit: als er den „Götz" und den „Werther" schrieb. Mit der Übersiedlung nach Weimar begann die Entfremdung zwischen ihm und der Masse. Nun mußte alles, sein Amt, seine Freunde, seine Kunst, seine Wissenschaft der Ausbildung seiner Persönlichkeit dienen. Als er sie gefährdet glaubte, warf er seine Amtspflichten hin und floh nach Italien. In der anderthalbjährigen Einsamkeit fand er sich wieder: als Betrachtenden und betrachtend Gestaltenden: als Forscher und Künstler.

Fortan ging er bewußt und zielsicher diesen Weg. Er sah, daß die Wegrichtung, die er in Italien gewonnen, in der Diagonale von der Linie des Volkes wegführte. Aber er tat, was seine Persönlichkeit heischte. Als die Französische Revolution die Welt mit einer Flut politisch aktueller Gedanken überschwemmte, vertiefte er sich in biologische Studien. Als in Frankreich die Schreckensherrschaft ein Königspaar auf das Schaffott führte, nahm er seinen „Wilhelm Meister" wieder zur Hand, um darin die Erziehung eines Menschen seiner Zeit aus der Blindheit romantischen Tastens zur besonnenen Klarheit sittlich-künstlerischen Menschentums zu schildern und damit den Zeitgenossen das Ideal klassischer Persönlichkeitsbildung vor die Augen zu stellen. In Schiller fand er den verwandten, zu einsamer Höhe ragenden Freund. Die erste Vergleichung ihres Urteils zeigte beiden den Gegensatz zu dem herrschenden Geschmack. Die „Xenien" trotzten einer Welt von Feinden. Experimente in klassizistischem Geschmack erweiterten die Kluft. Als bei der Aufführung von Friedrich Schlegels totem, aber klassischem „Alarkos" das Publikum im Weimarer Theater in ein tobendes Gelächter ausbrach, und es Goethe durch den Ruf „Man lache nicht!" niederdonnerte, war die Natur nicht mehr auf seiner Seite.

Nach dem Zusammenbruch Preußens bei Jena setzte jene große Bewegung der Gefühle, Gedanken und Taten ein, die zunächst in die Freiheitskriege ausmündete. Stein, Hardenberg und Scharnhorst schufen ihre Reformen und bauten die Grundlage des neuen Staates. Fichte hielt seine Reden an die deutsche Nation und stärkte das

Nationalgefühl. Bewußt und zielsicher setzte man den Strich unter die Vergangenheit und begann ein neues Buch deutschen Lebens. Goethe aber schlug die Geschichte seiner Jugend auf und schrieb „Dichtung und Wahrheit".

Es ist verständlich, daß bei der Erhebung der Deutschen gegen Napoleon der Vierundsechzigjährige nicht an die Spitze der Bewegung trat. Er konnte den Blick von den Sternen und ihren ewigen Gesetzen nicht mehr zur Erde zurückwenden und ihn durch Schlachtenstaub trüben lassen. Aber hier zeigte es sich nun, daß der Weitsichtige in die Nähe zu schauen verlernt hatte. Als Heinrich Luden, der Jenaer Historiker, Ende 1813 (nach Großbeeren, der Katzbach, Dennewitz und Leipzig!) begeistert vom Erwachen Deutschlands sprach, bekannte Goethe: „Auch liegt mir Deutschland warm am Herzen. Ich habe oft einen bittern Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist. Eine Vergleichung des deutschen Volkes mit andern Völkern erregt uns peinliche Gefühle, über welche ich auf jegliche Weise hinwegzukommen suche; und in der Wissenschaft und in der Kunst habe ich die Schwingen gefunden, durch welche man sich darüber hinwegzuheben vermag: denn Wissenschaft und Kunst gehören der Welt an, und vor ihnen verschwinden die Schranken der Nationalität; aber der Trost, den sie gewähren, ist doch nur ein leidiger Trost und ersetzt das stolze Bewußtsein nicht, einem großen, starken, geachteten und gefürchteten Volke anzugehören. In derselben Weise tröstet auch nur der Gedanke an Deutschlands Zukunft. Ich halte ihn so fest als Sie, diesen Glauben. Ja, das deutsche Volk verspricht eine Zukunft, hat eine Zukunft. Das Schicksal der Deutschen ist, mit Napoleon zu reden, noch nicht erfüllt. .. Aber die Zeit, die Gelegenheit, vermag ein menschliches Auge nicht vorauszusehen und menschliche Kraft nicht zu beschleunigen oder herbeizuführen. Uns einzelnen bleibt inzwischen nur übrig, einem jeden nach seinen Talenten, seiner Neigung und seiner Stellung, die Bildung des Volkes zu mehren, zu stärken und durch dasselbe zu verbreiten nach allen Seiten . . ., damit es nicht zurückbleibe hinter den andern Völkern, sondern wenigstens hierin voraufstehe." Wie weit war der Publizist Adam Müller Goethe vorausgeeilt! In den Vorlesungen, die er 1808/9 in Dresden über die Elemente der Staatskunst gehalten, hatte er den Staat bereits als die große organische Lebensgemeinschaft des Volkes erfaßt, in der auch die Wissenschaften ihren Zweck zu erfüllen hätten. Er träumte bereits von dem modernen Kulturstaat. Goethe aber sah in dem Staat nur das einseitig Politische, Kulturfeindliche, und in dem Deutschen den kleinbürgerlichen Egoisten. „Ist denn wirklich das Volk erwacht?" fragte er. „Weiß es, was es will? Haben Sie das prächtige Wort vergessen, was der ehrliche Philister in Jena seinem Nachbar in seiner Freude zurief,

als er seine Stuben gescheuert sah und nun nach dem Abzuge der Franzosen die Russen bequemlich empfangen konnte? Der Schlaf ist zu tief gewesen, als daß auch die stärkste Rüttelung so schnell zur Besinnung zurückzuführen vermöchte."

So schritt er den Weg der reinen Bildung jenseits des Nationalgefühls und des politischen Treibens weiter und schuf mitten in der Zeit der höchsten nationalen Erregung sein unnationalstes Werk: den west-östlichen Diwan.

Zu den Denkmälern arabisch-persischer Dichtung gewann man in Europa im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Zugang. Unter den ersten lenkte den Blick Herder darauf, der in seinen „Zerstreuten Blättern" „Blumen aus morgenländischen Dichtern", vor allem aus dem „Rosengarten" des persischen Dichters Saadi spendete und in den „Humanitätsbriefen" von der Bedeutung der arabischen Kultur für die spanische Bildung des Mittelalters sprach. Goethes eigenes Interesse an der Welt des Islam reicht weit zurück. 1772 las er Maraccis lateinische Übersetzung des Koran und übersetzte ein Stück daraus. Des Propheten problematische Gestalt selber sollte in einer Tragödie ausgedeutet werden. Zehn Jahre später, 1783, übersetzte er ein Stück des ersten der sieben Mo'allakâts, der altarabischen Heldengedichte, die William Jones eben herausgegeben. So lebte er sich langsam in die fremde Welt mohammedanischer Bildung ein. Wohl konnte er 1804, im Enthusiasmus für die Griechen, bekennen, eigentlich hasse er alles Orientalische; vier Jahre später las er des Persers Dschâmi anmutigen Liebesroman „Medschnun und Leila" und eignete sich die Sagen von Ferhad und Schirin, Salomo und der Königin von Saba, Jussuph und Suleika an, die Josef von Hammer-Purgstall, der österreichische Orientalist, in seinem Sammelwerk „Schirin" herausgegeben. Von da an blieb sein Interesse für den Orient stetig wach. Aus ihm heraus verweilte er 1811 im vierten Buche von „Dichtung und Wahrheit" so lange auf der Urgeschichte Palästinas: „Unser Blick," gesteht er da, „unser Anteil bleibt aber noch immer an diese Gegenden geheftet." So kannte er, als die Erhebung gegen Napoleon kam, die Welt des Ostens so weit, daß sie ihn zu tieferm Eindringen reizte. Er las im November 1813 Klaproths Reise in den Kaukasus und nach Georgien. Und gab nicht die Tagesgeschichte selber seinen Studien Lebendigkeit? Auf den Schlachtfeldern Europas mischten sich Völker des Ostens und Westens! Im April 1813 sah Goethe bei einem Kosakenhaufen ein Kamel als „asiatisches Wahrzeichen". Im Januar 1814 ward im protestantischen Gymnasium zu Weimar für russische Baschkiren mohammedanischer Gottesdienst gehalten. Alles schien ihn nach dem Osten zu drängen. Er wurde sein Asyl, in das er sich über die Völkerstürme flüchtete; aber auch der Brunnenschacht, aus dem er die Deutschen zur Vertiefung ihrer Bildung trinken ließ, wie er es selber tat.

Gleichzeitig mit der Befreiung Deutschlands von dem napoleonischen Drucke erlebte Goethe eine Verjüngung, wie sie ihm von Zeit zu Zeit beschieden waren. Am 9. April 1814 kam die Kunde von dem Einzug der Verbündeten in Paris nach Weimar. Im Mai und Juni hielt sich Goethe in dem eben zum Bade eingerichteten Berka an der Ilm auf. Der Musiker Eberwein, der zur Vertonung der „Proserpina" damals bei ihm weilte, erzählt, wie der Fünfundsechzigjährige ihm die Verse mit jugendlichem Feuer deklamierte. Und der Kanzler von Müller berichtet, wie Goethe unermüdet an den festlichen Anordnungen zur Feier der Rückkehr Karl Augusts mithalf, im frischesten Tatgefühl jedem seine Rolle zuteilte, fröhlich von Straße zu Straße umherwandelte, überall ermutigend, belebend wirkte.

Damals, am 7. Juni, nahm Goethe zum erstenmal die Gedichtsammlung oder den Diwan (= Sammlung) des persischen Dichters Schems ed-dîn Mohammed mit dem Beinamen Hafis, d. h. der Korangelehrte, zur Hand, die Josef von Hammer-Purgstall in deutscher Übersetzung 1812 und 1813 herausgegeben hatte. Sie wirkte wie eine Offenbarung auf ihn. Sie bestätigte ihm, wie recht er hatte, wenn er sich über das einzelne des Tages ins Allgemeine und Ewige erhob.

Der Stürmer und Dränger hatte, Giordano Bruno und Herder folgend, sein Evangelium von der alles schaffenden, formenden und belebenden Gotteskraft in schwärmender Erhebung verkündet. In Italien hatte der Naturforscher die dunklen Gefühle des Jünglings durch Beobachtung und Intuition zu wissenschaftlichen Begriffen zu klären unternommen. Die „Metamorphose der Pflanzen" entwickelte die Idee von der Umformung eines Urblattes in die verschiedengestaltigen Stengelorgane. Die ganze Beschäftigung mit den biologischen Naturwissenschaften galt der wissenschaftlichen Erweisung des pantheistischen Ein und Alles: in den äußerlich so unendlich mannigfaltigen Gestaltungen der Individuen wirkt sich stets die gleiche göttliche Kraft gesetzmäßig aus. Dem Naturforscher aber reichte der Kunstbetrachter und Künstler die Hand. Immer deutlicher prägen Lehre und Schaffen das Symbolische aus: das Individuell-Sinnliche soll im Kunstwerk so gebildet sein, daß das Gesetzmäßig-Typische oder das Geistig-Allgemeine durchschimmert und seine Form bestimmt. „Das Besondere", heißt es in den Maximen und Reflexionen, „unterliegt ewig dem Allgemeinen; das Allgemeine hat ewig sich dem Besondern zu fügen." — „Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen: das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend." — „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."

Die Beschäftigung mit Schellings Naturphilosophie in den Jahren 1798 bis 1803 vertiefte Goethes metaphysische Überzeugung.

Wie nahe stand ihm Schellings Auffassung des Alls als eines Organismus, in dem Gott als Weltseele, als wirkende Lebenskraft die Gestalt bestimmt, wie die Einzelseele im Organismus des menschlichen Körpers waltet! Sprach er nicht altvertraute Weisheit aus, wenn er mit Schelling die Natur die Wirklichwerdung Gottes nannte? Aus Schellings Ideen leuchtete ihm sein alter Entwicklungsgedanke entgegen. „Die Natur," sagte er, „um zum Menschen zu gelangen, führt ein langes Präludium auf von Wesen und Gestalten, denen noch gar sehr viel zum Menschen fehlt. In jedem aber ist eine Tendenz zu einem andern, was über ihm ist, ersichtlich. . . . Die Natur kann zu allem, was sie machen will, nur in einer Folge gelangen. Sie macht keine Sprünge. Sie könnte z. B. kein Pferd machen, wenn nicht alle übrigen Tiere voraufgingen, auf denen sie wie auf einer Leiter bis zur Struktur des Pferdes heransteigt. So ist immer Eines um Alles, Alles um Eines willen da, weil ja eben das Eine auch das Alles ist. Die Natur, so mannigfaltig sie erscheint, ist doch immer ein Eines, eine Einheit, und so muß, wenn sie sich teilweise manifestiert, alles übrige diesem zur Grundlage dienen, dieses in dem übrigen Zusammenhang haben."

Das Gedicht „Weltseele", schon durch den Titel eine Huldigung an Schelling, etwa 1800 entstanden, verdichtet den Kern dieser pantheistischen Naturphilosophie zum poetischen Bilde. Es schildert die Schaffung der Welt und der Gestalten des Lebens aus der einen Gotteskraft. In ihr haben die Monaden oder Einzelseelen sich in „heiligem Schmaus" genährt. Nun sendet sie sie in das Weite des Raums. Erst schweben sie in seligem Göttertraum unter den Sternen, gewaltige Kometen, ohne feste Bahn. Dann geraten sie in die Gesetzmäßigkeit der Gestirnsysteme hinein, greifen nach ungeformten Erden und lassen schöpferisch jung in ihnen das Leben entstehen: Tag und Nacht, Steine, Pflanze, Tier in individuellen Gestaltungen, die liebend das Leben weitergeben:

Und kreisend führt ihr in bewegten Lüften
Den wandelbaren Flor
Und schreibt dem Stein in allen seinen Grüften
Die festen Formen vor.

Nun alles sich mit göttlichem Erkühnen
Zu übertreffen strebt;
Das Wasser will, das unfruchtbare, grünen,
Und jedes Stäubchen lebt.

Und so verdrängt mit liebevollem Streiten
Der feuchten Qualme Nacht;
Nun glühen schon des Paradieses Weiten
In überbunter Pracht.

Wie regt sich bald, ein holdes Licht zu schauen,
Gestaltenreiche Schar,
Und ihr erstaunt auf den beglückten Auen
Nun als das erste Paar.

Und bald verlischt ein unbegrenztes Streben
Im sel'gen Wechselblick.
Und so empfangt mit Dank das schönste Leben
Vom All ins All zurück.

Für den Denker folgte aus dieser Erkenntnis der symbolischen Alleinheit alles Seins die Neigung und Pflicht, überall in der gestaltenreichen Verschiedenheit der Erscheinungen das Eine Gemeinsame, die Urform, zu finden. So setzt nach der Beschäftigung mit Schellings Naturphilosophie immer deutlicher das Streben der Gleichsetzung des Ungleichen, der Identifikation ein. Bewegt sich nicht die Idee der „Wahlverwandtschaft" auf dieser Bahn? Dasselbe Gesetz, das schaffende Wirken der Weltseele regelnd, waltet als Affinität im Reiche der chemischen Körper wie als Liebe im menschlichen Seelenleben. Das Gedicht „Eins und Alles" vom 6. Oktober 1821 prägt dieses Gefühl der Gleichsetzung des äußerlich Mannigfaltigen, der substanziellen Einheit des Individuums mit der schaffenden Weltseele als religiöses Erlebnis aus:

Im Grenzenlosen sich zu finden,
Wird gern der einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Überdruß;
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
Sich aufzugeben ist Genuß.

Weltseele, komm, uns zu durchdringen!
Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen,
Wird unsrer Kräfte Hochberuf.
Teilnehmend führen gute Geister,
Gelinde leitend, höchste Meister,
Zu dem, der alles schafft und schuf.

In dieser metaphysischen Stimmung tritt Goethe dem persischen Diwan gegenüber. Was wunders, wenn die Welt, die sich ihm darin erschließt, ihm als Wiederholung eigenen Erlebens erscheint! In Hammers Einleitung liest er: „Von Fürsten geehrt, von Freunden geliebt, verlebte Hafis in den Rosenhainen von Schiras unter Studien und Genuß seine Lebenstage, welche in eines der stürmischsten Jahrhunderte, welche die morgenländische Geschichte aufzuweisen hat, gefallen waren. Dynastien, die sich haßten und bekämpften, neue auf den Trümmern der andern sich erhoben und dann wieder übereinander stürzten, unterhielten immerfort den Brand des Krieges, bis daß durch Timurs alles verheerenden Eroberungsbrand ganz Asien aufflammte, eine weite schreckliche Feuersbrunst. Hafis ward dem Eroberer vorgestellt, und auch von ihm gnädig aufgenommen... Die Greuel politischer Stürme, welche damals den Orient erschütterten, bilden einen merkwürdigen Kontrast mit der ungetrübten Heiterkeit des Dichters... Das Ungetüm der Zeiten mußte einen Geist, wie Hafisens, nur noch mit größerer Freiheit entfesseln, als es vielleicht in ruhigeren Zeiten geschehen wäre."

Die Parallelen sind verblüffend. Schildert Hammer nicht die stürmische Zeit der Kriege der Revolution und der napoleonischen Weltherrschaft? Spricht er nicht von der Ehrung Goethes durch Na-

poleon? Nicht von der geistesmächtigen Heiterkeit des Künstlers mitten im öffentlichen Elend? Und bestätigt nicht jedes Gedicht von Hafis Hammers Schilderung? Spricht nicht laut aus ihnen Goethes eigene Weltfrömmigkeit und sein Haß gegen finstere Orthodoxie und dogmatisches Pfaffentum? Ja, findet Goethe in Hafis nicht seine eigene Weltanschauung wieder? Gerade jene symbolische Vergeistigung des Sinnlichen, jene Beziehung des Einen auf ein Alles? Führt hoch Hafis wegen dieser Neigung zur deutenden Symbolik den Beinamen „die mystische Zunge" oder „die Zunge der mystischen Welt"!

So mußte der Diwan des Hafis die Aussaat werden, die in Goethes lenzbereitem Gemüte blühend aufging. In seinem Geiste wölbte sich die Brücke vom Westen zum Osten und band die Welthälften zum Kosmos zusammen. Schon am 21. Juni, noch in Berka, weckte ein Gedicht des Hafis Goethes erstes Diwangedicht: „Erschaffen und Beleben", Hafis als Beleber feiernd. Einen Monat später suchte der Verjüngte, nach fast zwanzig Jahren, die Lande seiner Jugend, den Rhein und Main, wieder auf. Wie stiegen auf Schritt und Tritt die Zeichen verschollener Tage, Orte und Menschen wie aus Gräbern auf! In Frankfurt hörte er, als er am Vaterhause vorbeiging, die alte Hausuhr drinnen schlagen. In Winkel weilte er beim Stiefsohn der geliebten Maxe Brentano. In Heidelberg bestaunte er mit Sulpice Boisserée die Wunder gotischer Kunst. Alles wie einst vor vierzig Jahren! Was sollte der Greis nicht wieder zum Jüngling werden? Wie sollte nicht, wie einst, als er hier liebte, wanderte und schwärmte, wieder der Quell des Liedes in starkem Strahl seiner Brust entströmen?

Hafis hielt die Wünschelrute, die den unterirdisch fließenden fand und ans Licht lockte. Der erste Reisetag, der 25. Juli, trug die Worte ins Tagebuch ein: „Hafis. Herrlicher Tag." Er habe viele „Gedichte an Hafis" geschrieben, meldete er Christiane. Darunter ist „Phänomen" mit der Schlußstrophe:

So sollst du, muntrer Greis,
Dich nicht betrüben;
Sind gleich die Haare weiß,
Doch wirst du lieben.

Am folgenden Tage weckte die Landschaft um Eisenach, wo er einst gejagt und liebend der Frau von Stein gedacht, die Erinnerung an Jugendstimmungen wieder und er hielt sie fest in dem Gedicht: „Im Gegenwärtigen Vergangnes."

Am 29. August sind dreißig Gedichte beisammen. Auch das wundervolle „Selige Sehnsucht" ist darunter, das am 3. Juli entstanden war. Bei Hafis hatte Goethe den Vergleich des in der Glut der liebenden Seele verbrennenden und sich wandelnden Leibes mit dem um die Flamme kreisenden und darin aufgehenden Falter gefunden:

Wie die Kerze brennt die Seele
Hell an Liebesflammen,
Und mit reinem Sinne hab' ich
Meinen Leib geopfert.
Bis du nicht wie Schmetterlinge
Aus Begier verbrenneſt,
Kannſt du nimmer Rettung finden
Von dem Gram der Liebe.

Du haſt in des Flatterhaften
Seele Glut geworfen,
Ob ſie gleich längſt aus Begierde
Dich zu ſchauen tanzte.
Sieh, der Chymiker der Liebe
Wird den Staub des Körpers,
Wenn er noch ſo bleiern wäre,
Doch in Gold verwandeln.

Für Goethe wird die Liebe zum platoniſchen Eros: zur Sehnſuchtskraft, die ſeeliſch und körperlich Weſen in Weſen drängt und ſo zeugend neues Leben ſchafft. So heißt ihm Daſein ewiger Wandel von Form zu Form, unaufhörlicher Wechſel von Zuſtand zu Zuſtand, Weſen zu Weſen, durch Tod und Leben. In dem von ihm eingegebenen Fragment „Die Natur" heißt es: „Leben iſt ihre ſchönſte Erfindung, und der Tod ihr Kunſtgriff, viel Leben zu haben." Und in einer der Maximen: „Unſer ganzes Kunſtſtück beſteht darin, daß wir unſere Exiſtenz aufgeben, um zu exiſtieren." „Alles iſt Metamorphoſe im Leben," geſtand er Sulpice Boiſſerée im Sommer 1815. Wer leben will, muß ſich alſo wandeln. Nicht erſtarrt einen Zuſtand halten, ſondern ihn einem neuen opfern. Die Liebe aber, als Werdedrang und Zeugungskraft, iſt die „ſelige Sehnſucht", die den Werdenden von Form zu Form treibt — „ſelig", weil nur ſie höchſtes Glück ſchafft: das Glück des höchſten Selbſtgenuſſes des Ich (das in der ſchöpferiſchen Tat gipfelt) und das Glück der bedingungsloſen Hingabe des Ich an ein Du (das ein Werk oder ein Menſch ſein kann). Alſo höchſte Anſpannung und völlige Auslöſchung des Ich. Beides bedeutet ſelig: höchſte ſinnliche Luſt, Gipfelpunkt des individuellen Lebensgefühls, und Vernichtung des leiblichen Ich im geiſtigen Jenſeits (im „ſeligen Leben").

Beides, höchſte Anſpannung des Ich und Eingehen ins Du, ſtellt die Zeugung dar. Die Liebesnacht kühlt die brennende Sehnſucht, das Ich fühlt ſich von einem Du angeweht:

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugteſt,
Überfällt dich fremde Fühlung,
Wenn die ſtille Kerze leuchtet.

Keine Ferne macht dich ſchwierig,
Kommſt geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Biſt du, Schmetterling, verbrannt.

Nicht mehr bleibeſt du umfangen
In der Finſternis Beſchattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Und ſolang du das nicht haſt,
Dieſes: Stirb und werde!
Biſt du nur ein trüber Gaſt
Auf der dunkeln Erde.

So verkündet Goethe als heilige Wahrheit, die nur die Weiſen verſtehen, die die Menge verhöhnet, zu einer Zeit, wo er ſelber durch den Flammentod der Metamorphoſe in ein neues höheres Leben einging. Die Liebesflamme, in der er zeugend ſein altes Ich verbrannte, weckte eine Frau in ihm.

Sie hieß Marianne Jung, war 1784 zu Linz geboren, früh zum Theater gekommen, und war von Goethes Freund, dem Bankier

Willemer in Frankfurt, 1800 den Lockungen des Bühnenlebens entzogen und in sein verwitwetes Haus geführt worden. Anmutig, heiter und geistreich, für Musik und Dichtung begabt, lohnte sie ihrem Wohltäter durch den Zauber, den sie über sein Leben ausgoß. Ende September 1814 machte er sie zu seiner Frau.

Kurz zuvor hatte Goethe sie auf der Gerbermühle, dem Landgut Willemers in der Nähe von Frankfurt, kennen gelernt. Manches an ihr mochte ihn an Christiane erinnern: ihr Schicksal, ihre Gestalt, ihr Naturell. Aber sie steigerte alles durch ihren Geist. Goethe feierte den ersten Jahrestag der Schlacht bei Leipzig in ihrer Gesellschaft. Doch trat sie ihm jetzt noch nicht nahe.

Am 27. Oktober war er wieder zu Hause. Den ganzen Winter über lebte er im Orient. Aus gelehrten Quellenwerken, wie Hammers „Fundgruben des Orients", Hydes „Historia religionis veterum Persarum", schöpfte er vertiefte Kenntnis arabisch-persischer Kultur. Firdusis „Königsbuch" schmetterte in das Flöten- und Geigenkonzert von Hafis' Lyrik den Posaunenklang des weltgeschichtlichen Heldenepos. So wächst er immer tiefer in den Osten ein, und weil sie persönliches Erlebnis ist, weckt und nährt die Forschung das lyrische Schaffen. Noch ehe das Jahr beschlossen ist, steht der Plan eines deutschen Diwans als Gegenstück zu dem des Hafis fest, und im Mai 1815 trägt er Cotta das Buch an. Am 24. Mai reist er zum zweitenmal an den Rhein und Main. Unterwegs besuchen ihn „die guten Geister des Orients" und geben ihm mancherlei Gutes ein, so die Namen Suleika (Suleika ist die Geliebte Josefs), mit dem er darauf Marianne schmückt, und Hatem für sich selber („Da du nun Suleika heißest").

Völlig lebt er im Orient. In Wiesbaden blühen die Rosen vollkommen, „die Nachtigallen singen, wie man nur wünscht, und so ist es keine Kunst, sich nach Schiras zu versetzen". Am 12. August trifft er auf der Gerbermühle ein, um diesmal wochenlang zu bleiben. Ein beglücktes, beglückendes Zusammensein hebt an. In der geistgewürzten Heiterkeit, die die Hausfrau belebt, wird der Greis zum Jüngling. In Marianne Willemer hält die romantische Frau ihren Einzug in sein Herz. Nicht die bloß geistreiche oder sinnlichbegehrende wie Caroline Schlegel. Auch nicht der schwärmend sich ansaugende Backfisch wie Bettine Brentano. Sondern die Frau, die reife Schönheit und tiefes Gemüt genug besitzt, um Goethes Männlichkeit zu fesseln, und zugleich so viel Ironie, Kunstsinn und gesellig-spielende Beweglichkeit, um seinem Geist als Partnerin willkommen zu erscheinen.

In den Wochen innig-geselligen Zusammenseins wuchs die Freundschaft bald zur Liebe. Aber zur romantischen Liebe. Die Leidenschaft drang nicht kurzweg werbend ans Ziel, sondern sie ging, bald tänzelnd, bald schlendernd, auf den gewundenen Pfaden des

Geistreichen der Geliebten entgegen, die ebenfalls spielend heranschwebte, zauberte herbstliche Wiesen durch einen Regen künstlicher Blumen in Frühlingsauen um oder führte, ewige Sterne deutend, die Augen in der Unendlichkeit des Himmels spazieren. Es war eine vergeistigte, nicht eine unmittelbare Liebe. Die Liebe eines Greises. Das Gefühl offenbarte sich nicht mehr in hüllenloser Natur, es bekleidete sich mit den bunten Gewändern des Orientalen und drapierte auch die Geliebte mit den Schleiern der Odaliske.

Die Frau des Bankiers Willemer war phantasievoll und romantisch genug, um das Spiel zu erwidern. Auch sie lebt sich ganz in den Orient ein. Zum Geburtstag schenkt sie ihm „echt persisches Zeug" und einen orientalischen Dolch. Und er spendet ihr eine gelbe Schärpe, mit der sie als Turban die Stirne umwindet. Zum voraus hat er, in Hatem sich umwandelnd, Suleika sich als Traumgeliebte zugesellt. Nun blitzt ihm aus den Augenhöhlen der Maske Mariannes Seele entgegen, und Hatem hat die Partnerin gefunden, die seine Liebesbekenntnisse in seiner Sprache erwidert. Am 12. September gesteht er ihr seine Liebe in den Versen: „Nicht Gelegenheit macht Diebe", und erhält von ihr am 16. die Antwort:

Meine Ruh', mein reiches Leben
Geb' ich freudig, nimm es hin!

Am 17. September entsteht der Dialog: „Als ich auf dem Euphrat schiffte." Marianne läßt im Traum einen Ring, den sie von Goethe empfing, in den Main fallen, und bittet ihn um die Deutung des Vorfalls. Da wandelt er den Main zum Euphrat, sich zum Nomaden:

Der von den Indostanen
Streifte bis Damaskus hin,
Um mit neuen Karawanen
Bis ans Rote Meer zu ziehn,

und deutet das Erlebnis durch ein Symbol westlicher Kultur. Wie der Doga von Venedig alljährlich am Himmelfahrtstage von dem Bucentoro einen Ring in die Adria warf und sich, als Vertreter der Republik, dem Meere anvermählte, so hat die Geliebte durch den Ring ihn dem heimatlichen Flusse, der ganzen Landschaft ewig verbunden.

Am 18. September reist Goethe ab. Der jugendliche Schwung hält an. Das Tagebuch berichtet von lauter herrlichen Morgen, Abenden, Tagen. So stark wühlt die Leidenschaft in ihm, daß der Strom des Gefühls, die Dämme der Form überbordend, wie in den Zeiten des Sturms und Drangs in freien Rhythmen sich ergießt:

Freude des Daseins ist groß,
Größer die Freud' am Dasein.
Wenn du, Suleika,
Mich überschwenglich beglückst,
Deine Leidenschaft mir zuwirfst
Als wär's ein Ball,
Daß ich ihn fange,
Dir zurückwerfe
Mein gewidmetes Ich;
Das ist ein Augenblick!

Am 23. September folgt Marianne in Willemers Begleitung Goethe nach Heidelberg. Bis zum 26. noch weilt man zusammen. Die Gewißheit nahender Trennung steigert Goethes Gefühl zu mystischer Höhe. Im Zusammenfließen optischer Ideen mit alten metaphysischen Träumen dichtet er am 24. „Wiederfinden". Die Farbe entsteht nach Goethes Lehre dadurch, daß das Licht durch ein trübes Medium hindurchgeht, also durch Mischung von Licht mit lichtloser Materie. Das jeweilige Verhältnis der beiden Komponenten bedingt den Grad der Farbenskala, die Art der Farbe. Indem die Farbe so Gegensätzliches eint, wird sie ihm zum Symbol der Liebe. Mit der Schilderung der Weltschöpfung hebt, nach der Einleitungsstrophe, das Gedicht an. Schöpfung heißt schmerzvolle Trennung. Der Eine Geist, indem er zur sinnlichen Wirklichkeit wird, muß sich in individuelle Gestalten teilen, das All „bricht in die Wirklichkeiten". Die erste scheidende Schöpfungstat ist die von Licht und Finsternis. Die Schöpfung des Lichtes sondert die Elemente, die in der frühern Trübe eine dunkle Einheit bildeten. Da erschuf Gott das Morgenrot, die Farbe, als Vermittlung von Licht und Dunkel, als Band der Elemente. Was die Farbe im Physischen, das ist die Liebe im Psychischen. Sie ist es, die als Ausfluß der weltschaffenden Gottheit schaffend in der Welt wirkt. Sie steht als Morgenrot, als Farbe, über Goethes Bund mit Marianne, hält sie schaffend, befruchtend, ewig zusammen, überwindet die Trennung:

Allah braucht nicht mehr zu schaffen,
Wir erschaffen seine Welt.

So mit morgenroten Flügeln,
Riß es mich an deinen Mund,
Und die Nacht mit tausend Siegeln
Kräftigt sternenhell den Bund.
Beide sind wir auf der Erde
Musterhaft in Freud' und Qual,
Und ein zweites Wort: Es werde!
Trennt uns nicht zum zweitenmal.

Goethe hat Marianne Willemer nie mehr gesehen. Sie verkehrten von da an nur noch in Briefen, Gedichten oder Geschenken. Der glühendste Nachklang ihrer Liebe ist die „Vollmondnacht". In der Nacht des 18. September hatten sie verabredet, am nächsten Vollmond aneinander zu denken. Am 18. Oktober schickte ihm Marianne folgenden Spruch aus Hafis:

Ich habe keine Kraft als die,
Im stillen ihn zu lieben.
Wenn ich ihn nicht umarmen kann,
Was wird wohl aus mir werden?
Immer sehnt sich mein Herz nach deinen Lippen.

Das bot Goethe den Keim. Den Refrain gab eine andere Stelle aus Hafis:

Gestern sah ich in den Locken
Meines liebsten Bildes Wangen,
Sie umgaben's wie die Wolken,
Die den vollen Mond umfangen.
Ich will küssen, küssen, sprach ich.

Am 24. Oktober schrieb er die „Vollmondnacht". Ein Mondgedicht wie des Jünglings Lied „An Luna", des Mannes Strophen „An den Mond". Aber wie so ganz anders! Dem Jüngling weckt

Luna den begehrlichen Wunsch, mit ihr emporzuschweben und die schlafende Geliebte zu beschauen. Dem Freund der Frau von Stein bedeutet das Clairobscur des Mondes wehmütiges Sich-Auflösen im Strome der Erinnerungen.

In dem Gedicht des Greises erinnert manches einzelne an das Lied „An den Mond". An den „Nebelglanz" das „zweifelhafte Dunkel". An den „Nachklang froh- und trüber Zeit" das „erprobet im Sauersüßen". An das Wandeln „zwischen Freud und Schmerz" das Fühlen des „unglückselgen Glückes". Aber Grundstimmung und Ausdruck sind ganz anders. Suleika, vom Geliebten getrennt, spricht mit ihrer Dienerin von ihm. Ein Wort des Hafis hat sich auf ihre Lippen gedrängt: „Ich will küssen, küssen, sprach ich." Flüsternd wiederholt sie's. Glühende Sehnsucht bewegt ihr Herz. Die Entsagung, von der auch dieses Gedicht spricht, ist eine durch die Ferne erzwungene. So nähert sich das Gedicht wieder mehr dem Lunalied des Jünglings. Weckt in diesem der Mond die Lust, die Geliebte körperlich zu sehen, so entzündet er in Suleika die Begierde, den Geliebten zu küssen. Die schwüle Stimmung, deren Schilderung freilich dem greisen Künstler ungleich besser gelungen ist, haben sie miteinander gemein.

Die Wiederholung der Reise nach Frankfurt im Sommer 1816 verhinderte ein Radbruch zwei Stunden vor Weimar. Am 6. Juni war Christiane gestorben. Nun nahm er den Unfall als abmahnenden Schicksalswink.

1816 und 1817 verbreitete und vertiefte er durch weiteres Quellenstudium seine Kenntnis des Orientes. Zu Anfang 1818 gab er den Büchern Überschriften, im Februar begann der Druck. 1819 erschien die erste Ausgabe des „West-östlichen Diwan" bei Cotta, 1827 die dritte vermehrte.

Der West-östliche Diwan bedeutet etwas Neues in Goethes Schaffen wie in der deutschen Literatur überhaupt. Frühere Gedichtsammlungen vereinigten zu verschiedenen Zeiten entstandene, nach Stimmung und Stoffart verschiedene Gedichte zu einer mehr oder weniger äußerlichen Einheit. Den „West-östlichen Diwan" hat ein künstlerischer Wille in der Stetigkeit einer kurzen Spanne Zeit aus einheitlichem Erlebnisstoff in einheitlichem Stil geprägt. So wurde er nicht eine bunte Sammlung, sondern ein in sich geschlossener Kreis, ein Gedichtzyklus. Um an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes zu erinnern: nicht eine Versammlung von wahllos von der Straße zusammengelesenen Fremden, sondern von Gästen, denen die Freundschaft mit dem Hausherrn Gleichförmigkeit in Stand, Charakter und Betragen geliehen hat. Es sind alles Europäer, Deutsche der Romantik, die sich in orientalische Gewänder drapiert und den Turban um den Kopf geschlungen haben. Aber das Deutsche ihres Ursprungs bricht aus der Bildung ihres Gesichtes, aus Hal-

tung und Sprache hervor. Das Orientalische ist nur Überwurf, Maskerade aus innerer Verwandtschaft des Darstellers mit dem Dargestellten, wie es bei jeder richtigen Maskierung sein soll. Aber doch eben Maskerade. Goethe hat, in dem erstaunlichen Expansionsdrang seines Geistes, das Gebiet seiner Bildung um einen neuen Kreis erweitert. Aber dieser Kreis ist konzentrisch zu seinem früheren Wesen. Alle Punkte seiner Peripherie beziehen sich auf den ein für allemal gegebenen Mittelpunkt seiner Persönlichkeit. Der mystische Identifikationstrieb seines Pantheismus beugt östliches und westliches Leben unter das gleiche Formgesetz; aber in Wahrheit zwingt ihn der Blickpunkt seiner Persönlichkeit, nur diejenigen Erscheinungen östlichen Lebens zu gewahren, die westlichen gleich sind; die Strahlen der vielen andern treffen auf den blinden Fleck seines Auges.

Man muß sich hüten, in Goethes Diwan ein getreues Bild arabisch-persischer Kultur zu suchen. Er ist es nicht, trotz den geist- und kenntnisreichen Noten und Abhandlungen, womit Goethe selber ihn erläutert hat. Er ist west-östlich. Er umfaßt, in Goethes Person geeinigt, zwei Welten, nicht nur kulturhistorisch und ethnographisch, sondern auch weltanschaulich und künstlerisch. Die gedankliche Möglichkeit, ja Notwendigkeit bot Goethes Alleinheitslehre, der das Eine nur Sinnbild des Alls und „Alles Vergängliche nur ein Gleichnis" ist. Deutlich verkündet es das Schlußgedicht des Suleikabuches. Der Zypresse schlanker Wuchs, das reine Wellenleben des Kanales, der steigende Wasserstrahl, die wechselnde Wolke, der Blumenteppich der Wiese, der tausendarmige Eppich, der Morgenglanz des Gebirges, der weite Himmel — alles ist ihm, nicht metaphorisch-bildlich, sondern lebendig-innerlich, Suleika:

In tausend Formen magst du dich verstecken,
Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich;
Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,
Allgegenwärt'ge, gleich erkenn' ich dich.

So nur können nun die Grenzen zwischen westlicher und östlicher Kultur verfließen und kann Goethe allerpersönlichstes Erleben an Motiven östlichen Lebens darstellen, wie seine Verjüngung in den Jahren 1814 und 1815 als ein Bad im Quell der ewigen Jugend, den Chiser (Chidher) hütet, seine Flucht in den Orient vor den Wirrnissen der Tagespolitik als die Hedschra des Propheten Mohammed:

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern:
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten!
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen.

Wie durch Gemächer mit orientalischen Teppichen wandern wir durch diese Gedichte. Wo die orientalische Grundvorstellung fehlt,

erinnern Einzelzüge an den östlichen Schauplatz. Dichternamen wie: Hafis, Hatem, Misri, Dschami; Werke wie: Pend-Nameh; Personen aus Dichtwerken wie: Medschnun und Leila; Jussuph und Suleika, Dschemil und Boteinah; religiöse Vorstellungen wie: Allah, Mohammed, Paradies, Huri; Moschee, Feuerdienst der Parsen; Einrichtungen wie: Basar, Zelt, Karawanenhandel; geographische Begriffe wie: Balch, Bochara, Samarkand; Tiere wie: Bulbul (die Nachtigall), Hudhud (der Wiedehopf); Kleidungsstücke wie Turban und Shawl; Gebräuche wie die Chiffresprache der Orientalen; persische Bücher und Schriftarten.

West-östlich im Sinne der Unterordnung des einzelnen unter ein Allgemeines ist die Komposition der ganzen Sammlung. Eine stetige gedankliche Entwicklung ist in ihr durchgeführt, freilich nicht logisch, wohl aber organisch, wie alles Lebendige: Sprünge und Auswüchse fehlen nicht.

Je zwei aufeinanderfolgende Bücher bilden ein polares Paar zusammen. Das erste Paar: Das Buch des Sängers (Moganni Nameh — auch der Doppeltitel hält den Begriff des West-Östlichen fest!) führt ein, schildert Ursache der Entstehung des Diwan, versinnbildlicht das Wesen und Schaffen des Künstlers und charakterisiert die Stoffe im allgemeinen. Das Buch Hafis (Hafis Nameh) beschäftigt sich im besondern mit dem Dichter, dem Goethe nacheifert. Das zweite Paar: Das Buch der Liebe (Uschk Nameh) schildert Liebeserlebnisse in orientalischer Sinnlichkeit. Das Buch der Betrachtungen (Tefkir Nameh) bildet dazu das ins Geistige gestellte Gegenstück. Einen ähnlichen Gegensatz bekundet das dritte Paar: Das Buch des Unmuts (Rendsch Nameh) überflutet kräftig erregte Leidenschaftlichkeit, das Buch der Sprüche (Hikmet Nameh) glättet die Wellen zum Öl der Lebensweisheit. Echt goethisch bewährt sich diese Weisheit im folgenden vierten Paar: Über die aufregende Politik gleitet der Sinn des Dichters in dem kürzesten Buch, dem Buche des Timur (Timur Nameh), rasch hinweg, um im längsten, dem Suleikabuche (Suleika Nameh), desto inniger bei dem Erlebnisse der Liebe zu weilen — eingedenk des alten Wortes:

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt.

Das fünfte Paar, das Schenkenbuch (Saki Nameh) und das Buch der Parabeln (Mathal Nameh), wiederholt den Gegensatz zwischen Sinnenfreude und geistiger Betrachtung in reizvoller Schattierung. Paradiesesluft weht in dem sechsten Paar, sowohl im Buch des Parsen (Parsi Nameh), mit dem feierlichen Vermächtnis eines dem altpersischen Sonnenkult anhangenden Greises, wie im Buch des (mohammedanischen) Paradieses, dem Chuld Nameh.

Ebenso entwickelt sich der Stoff organisch innerhalb der einzelnen Bücher. Am klarsten ist die Entwicklung in der lyrischen Novelle

des Suleika-Buches: Entstehung der Liebe, Erlebnisse mit der Geliebten in einzelnen Episoden, Höhepunkt, Trennung, Sehnsucht und Wiedersehen, neue Trennung, und zum Schluß der bleibende Seelengewinn und die ewige Bedeutung der Liebe werden in steter Folge geschildert. Nicht minder organisch entwickelt sich der Inhalt des Paradiesbuches. Nach dem Einführungsgedicht (der Jugendreiz der Geliebten gibt dem Dichter einen Vorgeschmack der ewigen Jugendschönheit des Paradieses) und der Darlegung der Bedingungen des Eingangs ins Paradies wird der Einlaß des Dichters selber geschildert und sein Leben im Himmel. In der Siebenschläferlegende und dem damit verbundenen Epilog schlägt der Dichter für sich selber die mystische Brücke von der Erde zum Paradies.

Von organischer Entwicklung endlich ist auch im allgemeinen bei der Darstellung des Stoffes im einzelnen Gedicht zu sprechen. Der Dichter breitet nicht, wie etwa in den Hymnen seiner Jugend, seine Seele vor uns aus in Ruhe oder Sturm, sondern er liebt es, sein Inneres stromhaft dahinfließen zu lassen. Die Gedichte rücken dadurch aus der rein lyrischen Gefühlsdarstellung in die Grenzgebiete des epischen oder des reflektierenden Stiles. Sie geben sich episch-balladenhaft, wenn sie äußeres Geschehen schildern, wie etwa: „Als ich auf dem Euphrat schiffte“, oder die „Vollmondnacht“; sie geben sich reflektierend, wenn sie innere, gedankliche Entwicklung darstellen, wie die Verkündigung Mahomets „Berechtigte Männer“. Auch eine Mischung beider Stile ist möglich: das epische Geschehen stellt symbolisch Gedankenentwicklung dar, wie in „Wiederfinden“.

Durch diese Kompositionsart im ganzen wie im einzelnen kommt etwas Intellektuell-Künstliches in den Diwan. Die überlegene Ironie des Romantikers spielt mit Stoff und Form. Die Sprache steigert diesen Eindruck des Intellektuellen, Ironischen, Gewaltsamen. Auch sie ist west-östlich.

Kühne Neubildungen, Auslassungen und Umstellungen, Formen der Volkssprache und der Vergangenheit, geben ihr etwas Seltsames, Fremdartiges, Bizarres, Arabeskenhaftes. Der Dichter schaltet wie ein asiatischer Despot mit seinen Untertanen, mit den Wörtern, verkürzt sie nach Belieben um Haupt und Glieder, schiebt sie durcheinander, hebt die Niederen in die Höhe und beraubt die Hohen ihres Ranges, treibt Günstlingswirtschaft, führt neue Ämter ein und erfindet neuen Ordensschmuck:

Buch des Unmuts, Anfang:

Euch mög' es nicht bedünkeln,
Es sei gemeines Fünkeln.

Buch des Sängers, „Zwiespalt“:

Nun flötet's immer voll — Ich werde rasend, toll —
Im Kriegestunder, Ist das ein Wunder?

Buch des Unmuts, gegen den Schluß:

Und wer franzet oder britet, Einer will nur, wie der andre,
Italiänert oder teutschet: Was die Eigenliebe heischet.

Buch des Sängers, „Hegire“:

Wenn [ich] mit Karawanen wandle,
Schal, Kaffee und Moschus handle.

Buch Suleika:

Streifte sich der goldne Ring
Fingerab, in Wasserklüfte,
Den ich jüngst von dir empfing.

Buch des Paradieses, „Berechtigte Männer“:

[Doch die allertrefflichste] unterhält dich
Von den mannigfalt'gen andrer Trefflichkeiten.

Der metaphorische Ausdruck geht oft nicht auf unmittelbare Anschaulichkeit, Augenwirkung aus, wie das Bild in der Sprache des Realisten, sondern auf geistreiche Inbeziehungsetzung. Nicht dem Allgemeinempfinden naheliegende Vorstellungen werden durch eine Gleichheit miteinander verbunden, wie etwa Liebe und Feuer, oder gerade und Kerze, sondern ferne, unähnliche, wo erst das gebildete Nachdenken, geübt in dem Identifikationsstreben des Pantheisten, eine Gleichheit zu finden vermag. Die beiden Ufer sind nicht durch eine kurze, feste Brücke, die dem gewöhnlichen Fußgänger sichern Halt bietet, sondern durch ein langes, schwankendes Seil miteinander verbunden, über das nur der Virtuos zu schweben vermag. Einmal findet Goethe bei Hafis die Stirne der Schönen als Glättstein der Herzen bezeichnet. Nun dichtet er:

Nun öffnet sich die Stirne klar,
Dein Herz damit zu glätten.

In einem Nachlaßgedicht, das zum Diwan gehört, wird die Perlenkette, die der Liebende der Geliebten als leuchtendes Zeichen seiner Liebe geschenkt, als eine Reihe von Lampendochten dargestellt:

Süßes Kind, die Perlenreihen Wollte treulich dir verleihen,
Wie ich irgend nur vermochte, Als der Liebe Lampendochte.

West-östlich ist der Reim im Sinne der Seltenheit, der Zusammenspannung weit entfernter Begriffe, und im Sinne orientalischer Häufung der reimenden Silben: „Karneol“ wird auf „Wohl“, „Transoxanen“ auf „Bahnen“, „gefällt sich“ auf „unterhält sich“ gereimt.

West-östlich endlich der Strophenbau. In die geläufigen Formen deutscher Gedichte sind orientalische Bildungen eingestreut, vor allem, freilich noch unbeholfene, Versuche im Gasel, z. B. im Schenkenbuch:

Ob der Koran von Ewigkeit sei? Das weiß ich nicht!
Darnach frag' ich nicht! Daß er das Buch der Bücher sei,
Ob der Koran geschaffen sei? Glaub' ich aus Mosleminen-Pflicht.

So ist nach Weltanschauung und Stoff, Stimmung und Kunstform der West-östliche Diwan Goethes des Lyrikers Beitrag an die Romantik. Er ist die nach Gehalt, Stimmung und Formkraft bedeutendste Gedichtsammlung der reinen Romantik. Tiefste Furchen hat er in dem nachfolgenden lyrischen Schaffen gezogen. In Heines geistreich-spielender Liedkunst ist der Stil des Diwans ein wichtiger Einschlag. Platen, Rückert, Bodenstedt u. a. bilden ihn orientalisierend nach.

Neuntes Kapitel.

Entsagung.

Goethes Schaffen endet wie ein langer, schöner Sommertag. Ein tiefblauer Himmel spannt sich über die Landschaft, von den Sternen des Kosmos besetzt. Auf der Erde aber bringen die Menschen gemächlich letzte Garben zur Scheune, sinnen, vor stillen Häusern sitzend, über die Arbeiten des vergangenen und sorgen für die des kommenden Tages. Reichbeladen fließen Gedanken und Reden, und wo ein Gefühl aufwallen will, beschwichtigt es die süße Müdigkeit des Körpers und die Nähe des allesstillenden Schlafes.

Allen seinen Alterswerken ist diese reife Ruhe der befriedigten Seele eigen. Die empfindlichen Sinne, der sondernde Verstand, das glühende Gefühl erscheinen in ihren Äußerungen gedämpft, ohne in ihrem innern Wesen an Gewalt verloren zu haben. Aber die Dinge sind weiter gerückt. Das Blau der Ferne legt sich zwischen sie und ihn. Wer eine ganze Welt im Busen trägt, kann sich nicht mehr so ausschließlich dem einzelnen hingeben.

Die Nähe der Sterbestunde gießt Hoheit und Heiligkeit in die Seele. Die Verantwortlichkeit ist gesteigert. Das weitläufige Tageswerk ist getan. Entsagung verkünden „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ und der Schluß des „Faust“. Abgetan ist der ästhetische Egoismus der alten Persönlichkeitskultur. Als Glied des demokratischen Volkes hat nun jeder an seiner Stelle zu dienen. Kühlen Blickes und nüchternen Herzen ziehen die Menschen, deren Kindheit die rokokogeschnitzte Wiege geschaukelt, in die Fabriksäle der Arbeit.

Es ist nur ein Zeichen der organischen Lebendigkeit von Goethes Wesen, wenn seine Entwicklung in dem Entsagungsgedanken endet. Alleinheit, d. h. Polarität von Ich und Welt, ist der Inbegriff seines Pantheismus. Aber das Verhältnis ist nicht starr-mechanisch, sondern lebendig-fließend. Ein schwebendes Sich-Ausdehnen des Ich ins All und ein Sich-Bewußtwerden des All im Ich. Was in der Jugend Gefühl, wildschäumender Krafttrieb ist, klärt sich im Alter zur bewußten Einsicht allherrschender Weltgesetzlichkeit, deren Symbol die Astronomin Makarie in den „Wanderjahren“ ist. Es ist kein Zufall, daß Angela dem Wilhelm Meister

Werden und Wesen der wundersamen Greisin unter dem Bilde des dichterischen Wachstums deutet: „Wie man von dem Dichter sagt, die Elemente der sittlichen Welt seien in seiner Natur innerlichst verborgen und hätten sich nur aus ihm nach und nach zu entwickeln, daß ihm nichts in der Welt zum Anschauen komme, was er nicht vorher in der Ahnung gelebt: ebenso sind, wie es scheinen will, Makarien die Verhältnisse unsres Sonnensystems von Anfang an, erst ruhend, sodann sich nach und nach entwickelnd, fernerhin sich immer deutlicher belebend gründlich eingeboren." Goethe spricht damit die Entwicklung seiner Weltanschauung aus. In dem greisen Faust, der sich selbstlos wirkend dem Ganzen hingibt, der damit seinen „höchsten Augenblick" erlebt und stirbt, lebt die Allsehnsucht, die Werther im Überschwang in den Tod getrieben hat. Aber der egoistische Gefühlsdrang ist zur sozialen Einsicht geklärt, der Naturtrieb als Lebensgesetz erkannt, das Sinnliche vergeistigt.

Es ist weiter ein Zeichen der organischen Einheit von Goethes Persönlichkeit, daß dem sittlichen Erlebnis der Vergeistigung des Ich auch die Entwicklung von Goethes Kunststil entspricht. Schon der Stil des West-östlichen Diwan ist ein Stil der Entsagung. Die Gleichsetzung so entfernter Werte, wie vorderasiatische und europäische Kulturen sind, heißt Auslöschung der Besonderheiten zugunsten des Gemeinsamen, Preisgabe des Ich ans All. Auch der Sänger des West-östlichen Diwan geht, wie Faust, durch Sinnlichkeit und Leidenschaft ins geistige Reich des Paradieses ein.

Entsagung im Sinne der Preisgabe des sinnlich in sich geschlossenen Ich verkünden auch die letzten bedeutsamen Schöpfungen des Lyrikers: „Paria" und „Trilogie der Leidenschaft".

„Paria" gehört zu jenen Gedichten, deren Stoff Goethe etwa vierzig Jahre mit sich herumgetragen zu haben erklärt. 1783 las er Sonnerats Reise in Ostindien und China. Damals scheint sich ihm, wie das Motiv zu dem Gott und der Bajadere, auch die Legende von der wasserholenden Brahmanenfrau eingeprägt zu haben. Mariatale, die Gattin des Büßers Schamadagni, die Mutter des Parassurama, beherrscht die Elemente, solang ihr Herz rein ist. Einst geht sie an einen Teich, um Wasser zu schöpfen, das sie, ohne Gefäß, zu einer Kugel geballt, nach Hause zu tragen pflegt. Da sieht sie auf der Oberfläche des Wassers die Gestalten einiger Granduers, einer Art schöner, geflügelter Sylphen, die über ihrem Haupt in der Luft fliegen. Sie wird durch ihre Reize bezaubert. Irdische Lust schleicht sich in ihr Herz. Augenblicklich löst sich das schon zusammengeballte Wasser wieder auf und entgleitet ihren Händen. Von da an muß sie das Wasser in einem Geschirr tragen. Ihr Mann schließt daraus, daß seine Frau nicht mehr reinen Herzens sei. Wutentbrannt befiehlt er seinem Sohn, sie auf die Richtstätte zu schleppen und ihr den Kopf vom Rumpf zu trennen. Der Sohn tut es, wird aber über

den Tod der Mutter so betrübt, daß Schamadagni ihm befiehlt, den Kopf wieder an den Körper zu setzen und durch ein Gebet, das er ihr ins Ohr sagen muß, die Mutter wieder zum Leben zu erwecken. Der Sohn geht hin. Aber durch ein Versehen setzt er den Kopf der Mutter auf den Rumpf einer Pariafrau, die eben wegen Schandtaten hingerichtet worden ist. Nach ihrer Auferstehung besitzt Mariatale die Tugenden einer Göttin, die Laster einer Übeltäterin. Sie wird aus dem Hause verjagt und richtet viel Unheil an. Die Dewerkels (eine Art Halbgötter) verleihen ihr aus Mitleid die Kraft, Kinderpocken zu heilen. Die Parias verehren sie als ihre Schutzgöttin.

1807 spricht Goethe im Tagebuch von dem Weib in dem indianischen (indischen) Märchen, in deren Hand sich das Wasser nicht mehr ballt. Zu Ende 1816, des Jahres, da Christiane starb, hat er sich mit dem Stoffe beschäftigt. Das „Gebet des Paria" habe noch nicht parieren wollen, schreibt er seinem Freunde Zelter am 1. Januar 1817. Dann nimmt er die Sage wieder im November oder Dezember 1821 vor. Er schreibt am 7. Dezember „Des Paria Gebet" ins Reine und dichtet am 15. und 17. an dem Mittelstück, der Legende. Anfangs April des folgenden Jahres rekapituliert er den „Paria" und unterhält sich bei Tisch mit Sohn und Schwiegertochter lebhaft darüber. Im Juni nimmt er das Gebet des Paria wieder vor. Im November 1823 zeigt er das Ganze Eckermann, ehe er es in „Kunst und Altertum" veröffentlicht. Immer und immer wieder nimmt er so das Gedicht vor, ändert und feilt daran und kann sich kaum genug tun. Zeigt dies einerseits die mattere Schwungkraft des greisen Schöpfers (die „Braut von Korinth" ist in einer Folge rasch entstanden!), so verrät es anderseits die unermüdlich tiefe Liebe, die Goethe zu dem Stoffe trug.

Die Idee der Bajaderenballade schwebt im Hintergrunde:

Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder;
Unsterbliche heben verlorene Kinder
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.

Wie hier die Beziehung auf Christiane deutlich ist, so mag auch bei der Pariaballade ihr Tod den seit Jahrzehnten eingekapselten Stoff zur Entwicklung gebracht haben. Hatte seine Frau nicht lange Jahre als Paria unter der Weimarer Gesellschaft stehen müssen? Als minderen Standes auch von Schiller verachtet, sogar von Freunden Goethes brutaler Sinnlichkeit angeklagt? War nicht die Existenz des Sohnes für Goethe der Anstoß, Christiane völlig zur Gattin zu machen, wie in der Legende die Mutter dem Sohne zuerst die Wiederbelebung und schließliche Erhöhung dankt? Aber Goethe hatte in Wahrheit Christiane geehrt und erhoben, weil er wußte, daß neben dem Niedern, Leidenschaftlichen, das er nicht verachtete, auch Edles und Tüchtiges in ihr lag. War nicht ihr Beispiel der Be-

weis, daß es die unüberbrückbare Kluft zwischen den Ständen, an die noch das 18. Jahrhundert glaubte, nicht geben durfte, weil die Natur, sobald man ihr Raum zur Entfaltung gab, darüber hinwegwuchs? Natur aber heißt dem Pantheisten Gott.

So wird die unorganische Bemerkung Sonnerats, die Parias verehrten Mariatale als ihre Schutzgöttin, zum Keimpunkt und Ziel für Goethe, und die Legende von der sündigen Brahmanenfrau interessiert ihn nicht um ihres Geschehnisses willen, sondern wegen ihrer Folge. In der Legende begeht die Brahmanenfrau, nachdem sie der Sohn wieder ins Leben gerufen, in ihrer Mißgestalt allerlei Schandtaten. Goethe aber erhebt sie nach ihrer Wiedererstehung sofort als Göttin in den Himmel, nicht als Schutzgöttin der Parias nur, sondern aller Sünder, der hohen wie der niedern:

Ihm (Brahma, d. h. Gott schlechthin)
ist keiner der Geringste —
Wer sich mit gelähmten Gliedern,
Sich mit wildzerstörtem Geiste,
Düster, ohne Hilf' und Rettung,
Sei er Brahme, sei er Paria,
Mit dem Blick nach oben kehrt,
Wird's empfinden, wird's erfahren:
Dort erglühen tausend Augen,
Ruhen lauschend tausend Ohren,
Denen nichts verborgen bleibt.

In dem Liede des alten Harfners ertönt schauerlich das Wort von der göttergewollten Verschuldung der Menschen und der furchtbaren Allgerechtigkeit des Lebens:

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Wie ein sanfter Abglanz dieser grellen Erkenntnis leuchtet es auf in dem Schicksal von Goethes Brahmanin. In der Legende sieht sie zufällig die Bilder von Sylphen im Wasser, und es erwacht in ihrem Herzen unreine Lust, so daß sie die Flut nicht mehr ballen kann. Bei Goethe erscheint ihr der Liebesgott Kama auf Befehl Brahmas:

Er gebot ja buntem Fittich,
Klarem Antlitz, schlanken Gliedern,
Göttlich-einzigem Erscheinen,
Mich zu prüfen, zu verführen;
Denn von oben kommt Verführung,
Wenn's den Göttern so beliebt.

Wenn in dem Liede (und dem Schicksal) des Harfners die Linien waltender Gerechtigkeit hart und scharf gezogen sind, so hier weich und leise. Der Richterspruch ist zum sittlichen Urteil umgewandelt; Gott entscheidet nicht mehr nach der strengen Forderung des Verstandes, sondern nach dem milden Drange des Gefühls. Sein Wille ist es, daß die reine Brahmanin in Sünde fiel; denn er darf die Scheidung: Hie Brahmanen, hie Parias! Hie Reine, hie Unreine! nicht wollen; das ist menschliche Unterscheidung, nicht göttliche. Aber wenn er so ins Herz der Reinen Unreines gesenkt und weises Wollen in wildes Handeln ausarten läßt, wenn er den Sohn das Haupt der Brahmanin dem Körper der Verbrecherin einimpfen läßt, so hat er selber auch an den Folgen zu tragen. Die grausige Vermischung von Heiligem und Häßlichem bleibt nicht Sonderschicksal des armen Menschen; sie steigt zum Himmel empor und tritt klagend und an-

klagend vor Gottes Thron. Auch er ist nicht nur rein, in unberührter Heiligkeit von allem Schlechten und Niedrigen gesondert. Auch er hat daran wie der Mensch zu tragen; der Anblick menschlichen Leidens stimmt ihn mitleidsvoll:

Schaut er mich, die Grausenhafte,
Die er gräßlich umgeschaffen,
Muß er ewig mich bejammern,
Euch zugute komme das.
Und ich werd' ihn freundlich mahnen,
Und ich werd' ihm wütend sagen,
Wie es mir der Sinn gebietet,
Wie es mir im Busen schwellet.

All das steckt nicht in der indischen Legende (für die das Kastenwesen gottgewollte Einrichtung ist), es ist Goethes Eigentum. Wieder, wie so oft, hat er einen fremden Stoff aufgegriffen, um ihn zu überwinden. Wenn er einmal in „Dichtung und Wahrheit" gesteht, die unförmlichen und überförmlichen Ungeheuer der indischen Märchen hätten ihn nicht eigentlich poetisch befriedigen können, weil sie zu weit von dem Wahren ablägen, so muß dies einst auch sein Gefühl gegenüber der Legende von der sündigen Brahmanenfrau gewesen sein. Die grauenhafte Vorstellung der gekreuzten Leichen und Köpfe, der Zusammenfügung von Haupt und Rumpf hätte den Dichter der „Iphigenie" abgestoßen. Jetzt ist sein Verhältnis zum Grausigen und Unförmlichen gewandelt. Nicht das griechische Maß und die apollinische Harmonie beherrschen ihn mehr ausschließlich. Auch er ist, wie der Wilhelm Meister der „Wanderjahre", aus der ästhetischen Sphäre in die sittlich-praktische geschritten. Wo Gehalt, Lebensweisheit, Weltanschauung zu verkünden ist, greift er auch zum Formlosen und Häßlichen.

So dient ihm auch die Brahmanenlegende, um Tiefstes zu offenbaren. Was er in ihr verkündet, hat teil an wesentlichen Ideen seiner Weltanschauung. Als Naturforscher lehnt er es ab, ein Innen und ein Außen zu scheiden und Geist von Materie zu trennen. Die Tiere sind ihm nicht mehr seelenlose Maschinen, wesentlich von dem Menschen geschieden, sondern Glieder der gemeinsamen Kette und nur durch die Stufe der Entwicklung von ihm getrennt. Im „Faust" kann sich das gottgewollte Werden der Welt nicht ohne Mephistopheles vollziehen. Materie und kritischer Verstand, wirkt er in beidem hemmend, beschwerend und widersprechend, und damit Kraft entbindend. Wie des Künstlers Idee zur Gestaltung den ungefügen Stoff bedarf und geradezu durch ihn gereizt wird, so ist das sinnliche Erlebnis, die materielle Tat dem Faust Stufe zur Erhöhung seiner Persönlichkeit. Er bedarf den Mephistopheles als Weg zum Himmel, wie er den Grund der Erde bedarf, um darauf zu schreiten. Er würde ohne ihn haltlos ins Bodenlose versinken, oder gestaltlos ins Formlose verschweben.

Auch im „Paria“ ist, nur in anderm Bilde, diese Idee von der notwendigen Zweieinheit von Geist und Materie, Heiligkeit und Sinnlichkeit. Weil ohne sie kein Leben und Werden ist, wird die Brahmanin von Brahma ihrer unnatürlichen (das Wunder der Wasserkugel!) Reinheit beraubt und zum Mischwesen umgeschaffen:

Und so soll ich, die Brahmane,
Mit dem Haupt im Himmel weilend,
Fühlen, Paria, dieser Erde
Niederziehende Gewalt.

Darum muß auch Brahmas Herz selber durch den Anblick der Sinnlich-Häßlichen immer wieder zum Mitleid gestimmt werden, wie im Prolog zum „Faust“ Mephistopheles Gott dem Herrn im Himmel in schneidendem Hohn die Unvollkommenheiten seiner Schöpfung vorhält. Alle diese Ideenzusammenhänge, in das Gedicht eingepreßt, erklären Goethes Wort an Eckermann: die Behandlung sei sehr knapp. Das Gedicht komme ihm selber vor wie eine aus Stahldrähten geschmiedete Damaszenerklinge.

Die Entstehung des „Paria“ fällt zeitlich zusammen mit den Anfängen der sozialistischen Bewegung durch Saint-Simon und Fourier. Mit Saint-Simonistischen Ideen hat sich Goethe, soweit wir wissen, erst 1830 näher beschäftigt. Aber die Kulturbewegung wurde hier wie in anderm spontan in ihm lebendig. Die Botschaft der verwandelten Brahmanin an ihren vordem stolz in seiner Heilichkeit abgeschlossenen Gemahl und ihren Sohn, in alle Welten zu wandern und auch dem Geringsten das neue Evangelium zu verkünden — sie ist die soziale Aufgabe der folgenden Zeit geworden. Man denkt auch an das Aufbrechen sozialistischer Forderungen, wenn Goethe die Legende von der Brahmanenfrau mit dem „Gebet des Paria“ und dem „Dank des Paria“ umrahmt. Im ersteren bittet der Paria Brahma um Gerechtigkeit, Achtung und Schutz; im letztern dankt er ihm: denn die Legende zeigt ihm, daß Brahma die hochmütige Mißachtung der Parias nicht billigt, daß er „alle gelten läßt“:

Und verschließet auch dem letzten
Keines von den tausend Ohren;
Uns die tief Herabgesetzten,
Alle hast du neu geboren.

Wendet euch zu dieser Frauen,
Die der Schmerz zur Göttin wandelt!
Nun beharr' ich, anzuschauen
Den, der einzig wirkt und handelt.

Klingt das nicht wie eine — ungewollte — Apotheose Christianes? Ohne Sozialist zu sein, hatte Goethe, allen voraus, durch seine Verbindung mit ihr sozial d. h. einfach menschlich gehandelt.

Entsagung als soziale Pflicht liebenden Verständnisses für den Geringsten verkündet der „Paria“, Entsagung als persönliches Opfer des begehrenden Ich die „Trilogie der Leidenschaft“.

Aus der letzten Aufwallung von Goethes Liebesbedürfnis bricht der Zyklus der drei Gedichte auf. Im Sommer 1821 hatte er in

Marienbad die lieblich-schlanke siebzehnjährige Ulrike von Levetzow kennen gelernt, bei deren Großeltern er wohnte. Auch in den beiden folgenden Jahren sah er sie während seines Aufenthalts in dem böhmischen Bade täglich im Kreise der Ihren. Er schenkte ihr väterliche Freundschaft, Neigung, Leidenschaft. In nun fast forcierter Jugendlichkeit nahm der Siebziger, vor allem 1823, an Ausflügen, Spielen und Tänzen der Gesellschaft teil, Anwandlungen des Alters, Erschöpfung und fiebernde Nächte, mit höchster Energie überwindend. Er tändelte mit dem Gedanken, Ulrike für immer in seine Nähe zu ziehen, und bedauerte, daß er keinen zweiten Sohn habe, um das bildsame Kind zur Schwiegertochter zu bekommen. Er huldigte ihr, halb Onkel, halb Liebhaber, mit Blick und Rede. Kein Wunder, daß der Herzog, auch im Alter noch zu Genieſtreichen aufgelegt und in der Liebe der große Herr des Rokoko, in der Muße und Mediſance des Badelebens mit dem Gedanken spielte, Goethe könnte Ulrike heiraten, als Freiwerber vor ihre Eltern trat und der Familie, wie Ulrike später berichtete, die großartigsten Versprechungen für eine Übersiedlung nach Weimar machte. Goethe selber wahrte sein Schweigen, ohne ihr doch seine Liebe zu verhehlen. Sie aber lehnte ab.

Gegen Ende August 1823 fuhr die Familie Levetzow nach Karlsbad, wohin Goethe ihr nach einiger Zeit zu folgen gedachte. Der Abschied, ein Vorspiel des endgültigen, wühlte sein ganzes Wesen auf. Zeitliches stritt in ihm mit Ewigem, Sinnliches mit Geistigem. Zur Entsagung war er gezwungen, wo er sich begehrend hingeben wollte. Zur Entsagung mußte er sich zwingen, wenn er seine Würde wahren wollte. So oft schon hatte er den Kampf gegen das harte Nein der Notwendigkeit gekämpft. Jedesmal hatte er sein persönliches Erleben aus der bangen Enge der Brust in die befreiende Weite künstlerisch gestalteter Geistigkeit hinausgetragen. Diesmal löste die Musik das befreiende Dichterwort aus Goethes Seele. Kurz vor der Abreise der Levetzows traf die dreiunddreißigjährige polnische Klavierspielerin Maria Szymanowska in Marienbad ein. Ihre Schönheit entzückte ihn. Ihr Spiel wirbelte das ganze Gefühlschaos auf, das in ihm gärte, und gliederte es zugleich zu rhythmisch bewegten Reihen. Vom 16. bis 18. August schrieb er, zum Eintrag in das Album der Szymanowska bestimmt, den dritten Teil der „Trilogie der Leidenschaft", „Aussöhnung".

Es war nur eine vorläufige Buchung des klärenden Verzichts durch Erhebung des Erlebnisses in die erdenferne Höhe verallgemeinernder Töne. Die künstlerische Darstellung des Erlebnisses harrte noch. Sie löste sich Anfang September (in der Hauptsache vom 5. bis 7.) langsam aus Goethes Brust, als er mit seinem Diener Stadelmann und seinem Schreiber John von Karlsbad nach Hause fuhr. Das Mondlicht der Erinnerung durchflutete seine Seele. Seine

Stimmung, auf dem schmalen Saume zwischen Glück und Schmerz schwebend, konnte nur Wehmut sein. „Elegie" nannte er die wundersamen Strophen, die aus seinem Innersten drangen, nicht mehr im antiken Sinne des bloßen Versmaßes, wie in den lebensglutatmenden „Römischen Elegien", auch nicht im Sinne von „Alexis und Dora", sondern inhaltlich, wegen der Stimmungsatmosphäre, die das Gedicht umgibt und erfüllt. In dem stetigen Flusse der fünffüßigen Jamben hört man gleichsam das Rollen der Räder des Wagens, der den Reisenden immer weiter von dem Ort des Glückes in die entsagungsvolle Ferne trägt. Man hört darin aber auch das weiche und mächtige Wallen des Erinnerungs-Meeres (die Verse enden meist mit weiblichen Reimen) und das rastlos aufdrängende Fluten der Sehnsucht. In der Tat macht dieser Zweiklang das eigentümlich Ergreifende des Gedichtes aus: ein breit und mächtig Auswogendes ist durch regelmäßigen Takt gefesselt. Wie in reicher Prosa strömt die Sprache dahin: ausgreifende, oft kompliziert gebaute Konstruktionen, ein feingegliedertes Gefüge von Haupt- und Nebensätzen, Partizipialformen, übergreifend von Strophe zu Strophe, einen Satz an den andern hängend, weil die sehnsüchtige Erinnerung immer noch neue Bilder herbeischleppt. Aber durch die breit ausladenden Gedankenfügungen tönt immerfort der jambische Rhythmus wie regelmäßiger Schritt durch weite und hohe Säle:

Wie zum Empfang sie an den Pforten weilte
Und mich von dannauf stufenweis beglückte,
Selbst nach dem letzten Kuß mich noch ereilte,
Den letzteften mir auf die Lippen drückte:
So klar beweglich bleibt das Bild der Lieben
Mit Flammenschrift ins treue Herz geschrieben.

Ins Herz, das fest, wie zinnenhohe Mauer,
Sich ihr bewahrt und sie in sich bewahret,
Für sie sich freut an seiner eignen Dauer,
Nur weiß von sich, wenn sie sich offenbaret,
Sich freier fühlt in so geliebten Schranken
Und nur noch schlägt, für alles ihr zu danken.

Den Inhalt bildet die Liebe zu Ulrike, das sich in der Stunde des Abschieds zusammendrängende Gefühl von Glück und Weh. Aber es ist nicht unmittelbar gegenwärtig, realistisch-sinnlich vor die nachschaffende Einbildungskraft des Genießenden gestellt, sondern in die schwimmende Ferne der Erinnerung gerückt und umwogt von Betrachtungen sinnvoller Weisheit.

Eine Frage steht unverrückt vor der Seele des weiter und weiter Fahrenden: Wiedersehen! Mehrmals hat er die Geliebte, von Jahr zu Jahr, wiedergesehen. Er hat sie nach dem Abschied von Marienbad in Karlsbad wiedergesehen. Jedesmal hat sich sein Glück gesteigert. Aber — zwischen das erste und zweite Wiedersehen schob sich eine Krankheit des Vierundsiebzigjährigen ein, die ihn an den

Rand des Grabes brachte. Muß er nicht zittern, ob ihm noch ein Wiedersehen bestimmt sei? Es ist ihm eine „noch geschlossne Blüte"; er weiß nicht, ob sie aufgehen wird.

Das Paradies, die Hölle steht dir offen.

Aus den Zweifeln am wirklichen Geschehen der Zukunft rettet ihn die bildende Phantasie in die Traumwelt, und indem das zukünftig-mögliche in das wirklich erlebte Wiedersehen verfließt, festigt sich die bangende Hoffnung zu der glücklich-sicheren Erinnerung:

So warst du denn im Paradies empfangen,
Als wärst du wert des ewig schönen Lebens;
Dir blieb kein Wunsch, kein Hoffen, kein Verlangen,
Hier war das Ziel des innigsten Bestrebens,
Und in dem Anschaun dieses einzig Schönen
Versiegte gleich der Quell sehnsüchtiger Tränen.

In zwei Strophen ruft er, kurz zusammenfassend, sich den Verlauf des Erlebnisses empor: die Flucht der Tagesstunden vom Morgen bis zum Abendkuß — die Flucht der Tage vom Wiedersehen bis zum endgültigen Abschied. Schließlich sinkt er verzweifelnd aufs neue in seine Einsamkeit zurück:

Und nun verschlossen in sich selbst, als hätte
Dies Herz sich nie geöffnet.

Wie echt goethisch, daß ihn aus diesem Trübsinn das Anschaun der reichen Fülle der ewig lebendigen Natur rettet:

Ist denn die Welt nicht übrig? ...

Und von der Erde wandert der Blick des Meteorologen zum Himmel und betrachtet die Wolken und sieht in einem „schlanken Gebild aus lichtem Duft" ihr Abbild:

So sahst du sie in frohem Tanze walten,
Die lieblichste der lieblichsten Gestalten.

Doch wozu ihr Bild in den flüchtigen Wolkengestalten suchen?

Ins Herz zurück! dort wirst du's besser finden.

Er verweilt bei einzelnem. Wie sie ihn empfangen. Das steht mit Flammenschrift ihm ins Herz geschrieben. Und das Gefühl, das sie ihm in die Seele goß, war Religion — Liebe. Nicht der welten-schaffende Dämon der Jugenddichtungen, nicht der sinnliche Amor der „Römischen Elegien", sondern eine geistig-lösende, erlösende Macht, halb christliche caritas, selbstlose Hingabe, und halb platonischer Eros, sehnsüchtiges Streben nach Vollkommenheit. Unmittelbar gießt sich dieses reine und hohe Gefühl formend in die wundersamen Strophen:

Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden
Mehr als Vernunft beseliget — wir lesen's —
Vergleich ich wohl der Liebe heitern Frieden
In Gegenwart des allgeliebten Wesens;

Da ruht das Herz, und nichts vermag zu stören
Den tiefsten Sinn, den Sinn, ihr zu gehören.

In unsres Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißen's: fromm sein! — Solcher seligen Höhe
Fühl' ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten,
Vor ihrem Atem, wie vor Frühlingslüften,
Zerschmilzt, so längst sich eisig starr gehalten,
Der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften;
Kein Eigennutz, kein Eigenwille dauert,
Vor ihrem Kommen sind sie weggeschauert.

Aber gerade die himmlische Höhe des Glückes, das er in der Nähe der Geliebten genoß, macht ihm die Tiefe des Verlustes um so schmerzlicher. Ihr hat ein Gott die „Gunst des Augenblickes" zum Geleit gegeben. Und jetzt ist er ihr fern. Und alle Leiden der Trennung, der Verzweiflung senken sich in seine Brust und wühlen sie auf. Was nützt es, daß er ihr Bild hervorholt? Er muß allein sein. Das sammelnde Erforschen der Einzelheiten der Natur mag den andern, seinen Gehilfen und Weggenossen, frommen. Ihn drängt unendliche Liebessehnsucht zum Besitz des Alls. So scheidet sich noch einmal von Wagner Faust ab.

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nach zu streben!

läßt der Jüngling im Anblick der schwindenden Sonne den Faust ausrufen. Ganymeds, der sehnsüchtig ins All schwebt, Werthers gedenken wir, der im dampfenden Tal im hohen Gras am fallenden Bache liegt und durch das Erlebnis von Sonne, Pflanze und Tier die Gegenwart des Allmächtigen empfindet. Und zu Faust, Ganymed und Werther gesellt sich eine vierte Riesengestalt aus Goethes Jugend: Prometheus, dem die Götter Pandora, die Gabenreiche, zum Weibe anboten:

Verlaßt mich hier, getreue Weggenossen!
Laßt mich allein am Fels, in Moor und Moos;
Nur immer zu! Euch ist die Welt erschlossen,
Die Erde weit, der Himmel hehr und groß;
Betrachtet, forscht, die Einzelheiten sammelt,
Naturgeheimnis werde nachgestammelt.

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,
Der ich noch erst den Göttern Liebling war.
Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
Sie drängten mich zum gabeseligen Munde,
Sie trennen mich und richten mich zugrunde.

So wogen längst verschollene Jugendgefühle wieder anklingend in das Altersleben hinein, und aufs neue erfährt Goethe die Allgegenwart des Geistes und die Ewigkeit innern Seins.

Es war wie eine Schicksalsfügung, daß nun auch wirklich das leidenschaftlichste Werk von Goethes Jugend, die „Leiden des jungen Werthers", sich damals durch äußeren Anlaß in sein Bewußtsein drängte. Im Februar 1824 bat der Verleger Weygand in Leipzig Goethe um ein Vorwort oder eine andere Beigabe für die von ihm geplante Jubiläumsausgabe des „Werther", seit dessen erstem Erscheinen fünfzig Jahre verstrichen waren, und Goethe schrieb ihm die Verse „An Werther" („Noch einmal wagst du, vielbeweinter Schatten, Hervor dich an das Tageslicht").

Man spürt das Marienbader Erlebnis überall in dem Gedicht nachzittern. Werther ist Goethe im Tode vorangegangen — „und hast nicht viel verloren". Die Schilderung von Freude und Schmerz des Wiedersehens und der Trennung (im zweiten Abschnitt) weist mehr auf Goethes Marienbader Erlebnis als auf den Inhalt des Werther. Man fühlt aber auch, daß er das Leid überwunden hat. Mit weiser Überlegenheit, bei aller Tiefe des Gefühls, kann er nun den Fall des Werther geschichtlich-psychologisch darstellen. Immer aufs neue trübt „verworrene Bestrebung" das Glück und den Frieden des Menschen. Der Liebende schweift ins All:

Er sucht vom Äther, den er gern verläßt,
Den treuen Blick, und dieser hält ihn fest.

Die Überlegenheit steigert sich gegen den Schluß zu klarer Ironie. Werther, wie ihm Goethe nochmals seinen Fall objektiv vorträgt, „lächelt gefühlvoll, wie sich ziemt". Wie Goethe als Jüngling Werther nicht nachgestorben ist und kräftigen Intellekt genug besaß, von dem Erlebnis durch dichterische Darstellung sich zu befreien, so sah er auch jetzt (die Verse an Werther sind am 24. und 25. März 1824 entstanden) bereits mit überlegener Weisheit auf die Marienbader Wochen zurück. Aber die Ironie ist doch nicht Kälte. Verstand und Gefühl halten sich auch hier die Wage.

Die drei Gedichte, aus verschiedenem Anlaß entstanden, aber von der gleichen Stimmungssphäre eingehüllt, hat Goethe 1827 im dritten Band der Ausgabe letzter Hand in umgekehrter Reihenfolge als „Trilogie der Leidenschaft" veröffentlicht. Voraus geht „An Werther" als Auftakt; dann folgt als breites Mittelstück die „Elegie", zuletzt als „Aussöhnung" die Darstellung der lösenden Wirkung der Musik der Szymanowska. Der Dichter mochte damit seinem Bedürfnis nach triadischer Komposition Genüge tun; der Zusammenhang aber, vor allem zwischen dem ersten und zweiten Gedicht, bleibt lose, und das ironische Über-der-Wirklichkeit-Stehen im Werthergedicht eignete sich besser als Nachklang denn als Vorklang, wie es sich psychologisch auch nur aus der zeitlichen Distanzierung vom Marienbader Erlebnis erklärt.

So bedarf man, um die drei Gedichte als Einheit zu empfinden,

der Kenntnis ihrer Entstehung. Man bedarf sie auch zum völligen Verständnis und Genuß des Einzelgedichtes. Das ist aber doch wohl eine Schwäche dieser Alterslyrik. Sie besitzt nicht mehr die Tragkraft, das menschliche Erlebnis in die Höhe künstlerischer Geistigkeit zu heben und es dort als selbständiges, in sich organisch geschlossenes Gebilde schweben zu lassen. Sie vermag sich nur noch als stoffliche Geisteswelt über der Erde und ihren Erscheinungen zu bewegen, ihre Abbilder wie Schattengestalten in sich empfangend. Aber die Konturen der Schatten sind verschwommen. Wollen wir sie verstehen, so müssen wir auf die Erde niedersteigen zu den Gestalten, die die Schatten werfen.

Auch der Lyriker Goethe steigt, wie sein Faust, allmählich zum Himmel empor.

Wendet sich der Blick, am Ende von Goethes lyrischer Entwicklung, auf die durchmessene Strecke zurück, so erfüllt die beispiellose Fülle von Erlebnismöglichkeiten und die Mannigfaltigkeit der lyrischen Darstellungsformen stets aufs neue mit höchster Bewunderung. Die Nachbildung der zierlichen Porzellannippes des Rokoko steht am Anfang. Aber bereits wallt eine Welle tieferen Gefühls auf, um dann, wie die Rokokoherrlichkeit im ersten Gemütssturm zerbricht, mit dunkeln Fluten den Dichter ganz zu überspülen. Dem Pietismus und dem Pantheismus dankt der Jüngling die Erweckung seiner Seele, die nun in den Liedern und Gesängen des Stürmers und Drängers auf rauschenden Fittichen durch die Welt fliegt. Das Erlebnis mit Frau von Stein leitet sie in die Ordnung der menschlichen Gesellschaft zurück. Die Verantwortlichkeit senkt sich lastend auf das Ich. Schauernd fühlt es sich an die gesetzliche Fügung der Welt gebunden. Italien bringt die neue Erlösung, richtet das Sinnliche wieder auf und weist dem Geistigen seine Stelle als allgemeines Gesetz, das das Sinnliche und Besondere in seinem Schoße trägt. Der klassische Stil dringt auch in Goethes Lyrik ein: die episch gerichteten Elegien und Balladen entstehen. Die Romantik, mit ihrer Betonung des Maßlosen, Ahnungsvollen, mit ihrer Abkehr von der Helle rational begriffener Wirklichkeit zu den Dämmerungen des Gemüts, schafft auch Goethe die Möglichkeit neuer, nicht episierter Lyrik. In der Berührung mit Schellings romantischer Naturphilosophie gewinnt sein eigener entwicklungsgeschichtlicher Pantheismus neue Kraft und mystische Vertiefung. Aber es ist für seinen Realismus bezeichnend: es kann diese romantisch-idealistische Phase seiner Lyrik nur auf dem festen Boden neuer positiver Tatsachen, der arabisch-persischen Kultur, gedeihen. Es entsteht der „West-östliche Diwan" mit seiner merkwürdigen Mischung von mystischem Tiefsinn und spielerischer Anakreontik, Geist und Glut in Gedanke und Form. Auch dem Pariazyklus eignet der feste Kontur noch, während die

„Trilogie der Leidenschaft", der deutlichen Silhouette äußeren Stoffes bar, zur lyrisch geschwellten Betrachtung zerfließt.

Drei Stilrichtungen sind in der Gesamtheit dieser lyrischen Schöpfungen bemerkbar: der naive rhythmisch-musikalische Stil des Herderschülers, der reflektierend-sprechende, geistreich-spielende Stil des romantischen Dichters des „West-östlichen Diwans". Dazwischen steht der gegenständlich-episierende Stil des Klassikers. Alle drei Richtungen bilden sich in der Lyrik des 19. Jahrhunderts fort und tauchen, durch neue Persönlichkeiten reizvoll umgewandelt, bald da bald dort wieder auf.

Drittes Buch.

Die Lyrik des Gedankens.

Erstes Kapitel.

Kant und die Spaltung von Ich und Welt.

Das Erscheinen von Kants „Kritik der reinen Vernunft“ im Jahr 1781 scheidet zwei Weltanschauungen voneinander. Bis dahin fühlte der Mensch, ob positiver Christ, ob Rationalist oder Atheist, sich eins mit der Welt. Ob er mit gläubigem Gemüte Gott als Weltschöpfer und -lenker verehrte; ob er mit denkendem Verstande die sinnreiche Zweckmäßigkeit seiner Schöpfung bewunderte; ob er die Welt zum automatischen Apparat physischer Zufälligkeiten mechanisierte, immer bezog er sein Ich in die von ihm so oder so erfaßte Welt mit ein. Denn es war ihm selbstverständlich, daß er das Weltganze und Gott, der es bestimmte oder nicht bestimmte, beurteilte und zu erkennen vermochte, „wie sie waren“. Ob der ein für allemal eingenommene Standpunkt zum Theismus, Deismus oder Atheismus führte, war letzten Endes gleichgültig; bedeutsamer, daß es niemandem einfiel, sich grundsätzlich die Frage vorzulegen, ob das Bewußtsein fähig sei, in sich ein kongruentes Abbild der Welt zu schaffen, eine Weltanschauung von allgemein verbindlichem und notwendigem Charakter.

Und doch hatte sich bereits in dem religiösen Problem praktisch die Erkenntnis durchgesetzt, daß es eine logisch zwingende Allgemeingültigkeit des Wissens nicht gebe. Seitdem 1740 Friedrich II. es ausgesprochen, daß in seinen Staaten jeder nach seiner Fasson selig werden könne, hatte sich der Gedanke der Toleranz überallhin verbreitet und war zu einem Gemeinplatze populärphilosophischer Erörterung geworden; Lessing hatte ihm zwei Jahre vor dem Erscheinen der Kritik der reinen Vernunft in „Nathan dem Weisen“ die klassische Prägung gegeben. Nachdem man sich früher über das, was wir nicht wissen können, auf Tod und Leben bekämpft, war man einig geworden, daß eine allgemein bindende Erkenntnis der letzten Dinge nicht möglich sei. Man hatte damit tatsächlich die Grenzlinie zwischen Wissen und Glauben gezogen, nur daß die moralisierende Verständigkeit des Aufklärungsmenschen das Gebiet des Glaubens fast zum reinen Nichts verflüchtigt hatte. Praktisch herrschte so nach wie vor

die rationalistische Denkart der Wolffschen Philosophie. Die Vernunft hatte aus dem rätselvollen Ganzen des Lebens ein mathematisch sauberes „Webermeisterstück" gemacht, dessen bunte Figuren auf geometrisch rechtwinklig gekreuzte Grundfäden aufgezogen waren.

Seit dem Ende der sechziger Jahre war der Widerspruch gegen diese logische Konstruktion des Lebens lauter geworden. Hamann und Herder hatten sich zu dem irrationalen Grund des Lebens bekannt und an die Stelle der Verstandeserkenntnis die Erfahrung, das Gefühlserlebnis, die Intuition gesetzt. Aber auch sie hatten den Anspruch erhoben, Wissenschaft zu geben, und hatten, wie vordem der Rationalismus seine logische Erkenntnis, nun ihr intuitives Erlebnis als unbedingt und allgemeingültig verkündigt. Auch sie waren erkenntnistheoretisch befangen in dem naiven Realismus ihrer Zeit.

Es war Kant vorbehalten, den scheidenden Lichtstrahl in das Chaos der Meinungen zu werfen. Er schied mit unbarmherziger Schärfe das erkennende Ich des menschlichen Bewußtseins von dem Erkenntnisinhalt des Objekts, der Welt. Die menschliche Erkenntnis bleibt in die Grenzen des Bewußtseins gebannt, ihr Inhalt deckt sich niemals mit dem wahren Wesen des erkannten Gegenstandes. Denn die Erkenntnis ist nach der Seite der sinnlichen Erfahrung bedingt durch die „Anschauungsformen" Raum und Zeit. Wir können keinen Gegenstand „anschauen", ohne ihn in den Raum zu stellen oder in der Zeit dauern zu lassen. Raum und Zeit haften aber nicht dem Wesen der Dinge an, sind nicht ihre dinglichen Eigenschaften, sondern sind die Formen unseres menschlich-subjektiven Anschauungsvermögens. Die Erkenntnis ist aber auch nach der Seite des Denkens, des Verstandes menschlich gebunden. Auch das Denken urteilt nach bestimmten, im menschlichen Bewußtsein liegenden Formen oder Kategorien, wie Quantität oder Qualität. An diese Formen der Anschauung und des Verstandes gebunden, vermag der Mensch niemals die Dinge an sich zu erkennen, sondern nur die Dinge, wie sie für uns sind, also die Welt der Erscheinungen. Ohne Aussicht, jemals die Dinge an sich zu erfassen, ist doch der menschliche Verstand innerhalb der Welt der Erscheinungen der unumschränkte Gesetzgeber der Natur. Nicht die Objekte diktieren ihm ihren Willen, er vielmehr ordnet sie nach der in ihm wohnenden Gesetzmäßigkeit. Was er als Gesetz aufstellt, *ist* Gesetz für das menschliche Bewußtsein — ob es auch Naturgesetz an sich ist, ist für den Menschen belanglos. So gelangt Kant im Kreis verstandesmäßiger Erfahrung zu der Möglichkeit einer menschlichen Wissenschaft mit allgemein verbindlichen und notwendigen Urteilen. Die Existenz von „Dingen an sich", jenseits der wissenschaftlichen Erfahrung, zu bezweifeln, fällt ihm nicht ein. Sie sind, wenn auch nicht wissenschaftlich bewiesen, so doch notwendig gefordert durch unser sittliches Erleben,

das ohne die Ideen Gott, Unsterblichkeit, Freiheit in sich zusammenbrechen würde. So zerlegt Kant, was vor ihm in dem Begriff der Metaphysik zusammengeschlossen war, in die zwei Reiche der wissenschaftlichen Erkenntnis und des sittlich-religiösen Erlebnisses. Jene bindet das Ich fest an eine überindividuelle, aber nicht übermenschliche Erfahrungs-Gesetzmäßigkeit. Dieses bietet ihm die Freiheit, sich jenseits der intellektuellen Wissenschaft ein persönliches Bild der letzten Dinge und damit eine neue Metaphysik zu schaffen.

Damit war die Einheit der Welt, in die sich nach dem früheren naiven Realismus das menschliche Ich so innig eingepaßt, zerrissen. Aus dem Zustand eines metaphysischen Schlafwandlers, in dem es, den physikalischen Gesetzen scheinbar trotzend, auf haardünnem Dachfirste über der Erde geschwebt, war das Ich jäh aufgeschreckt und in die nur sinnlich-physische Wirklichkeit hinabgeworfen worden. Das Leben Heinrichs von Kleist zeigt etwa, wie dieses jähe Aufwecken auf leidenschaftliche Wahrheitssucher wirkte, die zu ganzmenschlich waren, um jene saubere logische Scheidung Kants von Wissen und Glauben in sich zu vollziehen. Er sah nur den Bruch mit dem Ding an sich und fühlte den Sturz ins Bodenlose. Als er Kants „Kritik der reinen Vernunft“ gelesen, schrieb er an seine Braut: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.“ Und an die Schwester Ulrike: „Der Gedanke, daß wir hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen, daß das, was wir hier Wahrheit nennen, nach dem Tode ganz anders heißt, und daß folglich das Bestreben, sich ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich und fruchtlos ist, dieser Gedanke hat mich in dem Heiligtum meiner Seele erschüttert. — Mein *einziges* und *höchstes* Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr. Seitdem ekelt mich vor den Büchern.“ Zu sehr Künstler, um in der Wissenschaft seine Beruhigung zu finden, floh er ins Gefühl, und er bedurfte des Erlebens bitterer Jahre, ehe Gefühl und Verstand aufs neue sich in ihm zusammenschlossen zum Wirklichkeitserlebnis des „Prinzen von Homburg“.

Was Kleist erfuhr, war das Schicksal des ganzen Geschlechtes. Für alle war der Riß zwischen Ich und Welt durch Kants Kritik aufgetan, und jeder mochte ihn nach seiner Persönlichkeit erweitern oder schließen. Auf der einen Seite gähnte das Reich des dunklen Schicksalsglaubens und trüber Sinnlichkeit, auf der andern winkte die Schaffung einer neuen Weltanschauung aus dem sittlichen Willen

des künstlerischen Ich. Zwischen beiden aber schwebte die Sehnsucht des fühlenden Menschen und hauchte ihre dichterischen Träume oder Klagen in die Welt.

Wie die philosophische Weltanschauung, so kannte auch die Dichtung des 18. Jahrhunderts die Spaltung zwischen Ich und Welt nicht. Zumal in Goethe war das Bewußtsein der Einheit des Lebens zu großartigstem Ausdruck gelangt. Wohl wußte er, daß es Grenzen der Erkenntnis gab. Aber sie bestanden in Wahrheit für ihn, den Künstler, nur theoretisch, nicht in seinem Schaffen. Das geniale Gefühl einer Harmonie wirkender Kräfte, eines persönlichen Organismus, war in ihm, und wo er sich auseinandergerissen fühlte, da erhob diese Erfahrung den Gegensatz als Polarität zum Weltgesetz, das notwendig waltete, um die Steigerung und Entwicklung des Lebens zu schaffen. Die Welt als Ganzes war durchaus sinnvolle Einheit, Organismus, Kosmos und das menschliche Ich nicht in Gegensatz zu ihr gestellt, sondern ihr Glied, ihr lebendig eingewachsen, in ihr wirkend, wie die andern Geschöpfe der kinderreichen Mutter. Wohl zuckt im „Werther", im „Torquato Tasso" ein Zwiespalt zwischen Ich und Welt auf; aber er bleibt moralisch, sozial, er wird nicht kosmisch. Er ist in der sittlichen Unzulänglichkeit des Einzelmenschen begründet, nicht in dem Verhältnis des Menschen zum Weltganzen. Der Riß ist nur darum da, weil der Mensch einseitig einen Teil seiner Kräfte ausgebildet hat (Sinnlichkeit, Gefühl, Phantasie), statt aus sich selber einen Organismus zu schaffen, wie ihn der Organismus des Lebens von dem erfordert, der glücklich und fruchtbar wirken soll. Das Gedicht, in dem Goethe am erschütterndsten bekennt, daß Menschsein ohnmächtig sein heißt, der „Faust", läßt die getrennten Lebensströme doch schließlich zur Einheit zusammenmünden. Nach langem egoistischem Sonderstreben und -genießen findet Faust den Weg zum Gemeinwirken, kehrt der abgesprengte Teil geistig-sittlich zum Ganzen der Menschheit zurück, und im selbstlosen Schaffen genießt er jenen höchsten Augenblick, dem er Dauer wünscht. Der Aufstieg zum Himmel bedeutet nicht nur leiblich-sittlich Erlösung, sondern auch, durch Anschauen Gottes, Allwissen und Wiedervereinigung mit dem All, dessen Teil das Ich auch während seiner Erdenfahrt geblieben ist.

So mußte Goethe, um dichten zu können, sich im ganzen mit der Welt eins fühlen. Das dürfte doch wohl der tiefere Grund dafür sein, daß er, wie sein ganzes Zeitalter, zur Tragödie als Weltanschauungsdichtung unfähig war. Erst aus dem Bewußtsein des Zwiespaltes zwischen Ich und Welt vermochten Kleist, Grillparzer und Hebbel sie zu schaffen, nachdem Schiller vorausgegangen. Bei ihm bricht zum erstenmal stark und erschütternd als Grunderlebnis der Gegensatz zwischen Ich und Welt auf. Bei der dramatischen Ge-

spanntheit seiner gewaltigen Willensnatur war das immer wach erhaltene Bewußtsein jenes Gegensatzes der Urquell und der Lebensnerv seines Schaffens. Er durfte nicht das Gefühl des Einsseins haben, des seligen Eingebettetseins des Ich ins All; er mußte als Ich jeden Augenblick mit Bewußtsein der Welt gegenüberstehen, um leben, d. h. schaffen zu können. Wo er sich hingab, war er verloren. Er brauchte den Sieg und Triumph, den nur der Kampf gewährt. Kant befreite ihn von den metaphysischen Phantasien seiner Jugend. Nun schuf der Künstler mit beispielloser Energie aus dem Herrlichsten, Reinsten, Gewaltigsten seines sittlichen Ich sich ein Ideal — ein Reich des Gedankens. Alles Widerstehende, Hemmende, Lastende der feindlichen Welt erniedrigte er zur stumpfen und sinnlich-häßlichen Wirklichkeit. Dann zog er aus, mit dem Ideale den Widerstand dieser stumpfen Wirklichkeit zu besiegen, ein Herakles, der in endlosen Mühen und Kämpfen mit Naturgewalten sich den Weg zum Olymp erringt.

Dieser Zwiespalt zwischen Ich und Welt trennt Schiller einerseits von Goethe, wie er ihn anderseits den Romantikern zugesellt. Wie diese vermag er den Riß nur dadurch zu ertragen, daß er ein Reich der Ideen jenseits der Wirklichkeit erbaut. Was ihn aber weltanschaulich von den Romantikern scheidet, ist der wissenschaftliche Kritizismus Kants. Er begnügt sich, aus dem geschichtlichen Stoffe der Wissenschaft seine Dramen zu schaffen, und verzichtet darauf, in dem Reich der Freiheit aufs neue die Metaphysik anzusiedeln. Aber das wesentliche ist: er ist Idealist wie die Romantiker. Auch er lebt nicht von dieser, sondern von jener Welt.

Wo er daher sich der lyrischen Sprache bedient, um innerste Bedrängnis auszusprechen, muß er, wie Hölderlin und Novalis, eine ganz andere Lyrik schaffen als Goethe. Goethes Lyrik gewinnt den wundersamen Schmelz ihrer, wie das Leben, unmittelbar ergreifenden Gefühlskraft, Wahrheit und Naturtreue in Bild und Sprache aus dem organischen Verwachsensein des Menschen mit der Welt, deren innerste Kräfte in ihm kreisen und Gestalt bilden. Seine Lyrik heißt Bejahung. Die Lyrik Schillers und der Romantiker spiegelt von Anfang an den Gegensatz zwischen Ich und Wirklichkeit. Verneinung heißt ihre Veranlassung, ihr Inhalt, ihre Form. Überwindung der stumpfen Wirklichkeit durch die idealbildende Kraft des sittlichen Ich. Goethes Lyrik ist Naturlyrik im weitesten und tiefsten Sinne, Lyrik des sichtbaren All. Die Lyrik Schillers und der Romantiker muß Gedankenlyrik werden, Lyrik der geistigen Innenwelt, Offenbarung des Ideals im Bewußtsein des ringenden Geistes oder Versinnbildlichung der Sehnsucht des Gemütes nach ihm.

Zweites Kapitel.

Schiller.

Jede geschichtliche Gestalt ist mit Notwendigkeit so geworden, wie sie ist. Eine Verschiebung in ihrem Werdegange auch nur um einen Punkt würde das perspektivische Liniensystem ihres Bildes verrückt haben. Sie würde vielleicht größer und reicher geworden sein; sie wäre aber nicht so geworden, wie sie nun vor uns steht. So gehört auch der Besuch der Karlsakademie mit Notwendigkeit in den Werdegang Schillers hinein. Sie einzig vermochte mit ihren Vorzügen und Mängeln sein Wesen so zu entwickeln, wie es geworden ist.

Schon die beständige Nähe des Hofes, das Gefühl, zu den besondern Schützlingen des allmächtigen Herzogs zu gehören, nährte Schillers Drang nach Größe und Glanz. Die Anstalt selber war das Schoßkind Karl Eugens, das er mit despotischer Laune und Freigebigkeit hegte. Vortreffliche Lehrer wirkten an ihr. Die Schüler bildeten in gewissem Sinne eine Auslese aus der Jugend des Herzogtums. Auf Schiller selber scheint der fürstliche Begründer und Leiter der Anstalt ein Auge voll freilich etwas willkürlichen Wohlwollens geworfen zu haben. Für seine Zukunft hatte er sorgen zu wollen versprochen. Das waren wertvolle Vorzüge, deren Schiller verlustig gegangen wäre, wenn er den regelrechten Bildungsgang des wenig bemittelten schwäbischen Theologen, Seminar und Stift, durchgemacht hätte.

Aber welches Dunkel war die Kehrseite dieses Glanzes! Dem Dichter selber drängte sich das Verdammungsurteil auf die Lippen, als er, hingerissen von der teilnehmenden Freundschaft des Körnerschen Kreises, in ein schöneres Gefilde rein menschlicher Gefühle ausschauen konnte. Er habe rückwärts gesehen in die Vergangenheit, die er durch unglücklichste Verschwendung mißbraucht, schrieb er am 3. Juli 1785. „Ich fühlte die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene (vielleicht große) Vorhaben der Natur mit mir. *Eine* Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaune meines Schicksals, die *zweite* und *größere* aber durch mich selber zernichtet.“ Als er in Lotte von Lengefeld die Geliebte gefunden, gestand er im August 1789: „An meinem Wesen haben Schicksale sehr gewaltsam gezerrt. Durch eine *traurige düstere Jugend* schritt ich ins Leben hinein, und eine *herz- und geistlose* Erziehung hemmte bei mir die leichte schöne Bewegung der ersten werdenden Gefühle.“ In der Tat, die ganze Anlage der Karlsakademie wie der Geist, der sie erfüllte, mußten das jugendliche Gemüt mit den schwersten Gefahren bedrohen. Schon die strenge Abscheidung von den natürlichen Formen verwandtschaftlichen Zusammenlebens, Fa-

milie, Eltern, Geschwister, ließ menschliche Gefühle verkümmern oder entarten. Urlaubsgesuche wurden selbst bei Fällen schwerer Krankheit oder des Todes abgeschlagen. Besuche der Eltern fanden nur unter Aufsicht statt. Als einst bei einem Zögling Weihnachtsgebäck gefunden wurde, das ihm seine Mutter zugesteckt, diktierte ihm der Herzog selber einen Brief und zwang ihn, unter höchster Beleidigung der mütterlichen Zärtlichkeit und „in den bittersten Ausdrücken" den Rest des Gebäckes zurückzuschicken. Nicht in unbefangenem Verkehr konnte sich ein natürliches Verhältnis zum andern Geschlechte ausbilden. „Dem erwachsenen ledigen Frauenzimmer", sogar den Schwestern der Zöglinge, war der Zutritt zur Akademie verboten. Die einzige Frau, die mit den Schülern in engere Beziehung trat, die von ihnen verehrt wurde, war — die Mätresse des Herzogs, Franziska von Hohenheim. Sie war der gute Stern des Fürsten und die Wohltäterin des Landes; aber was für ein Hohn auf die Wahrheit des sittlichen Gefühls, wenn Schiller die erste seiner Reden über das Wesen der Tugend in den Preis von „Wirtembergs trefflichem Karl" und der „liebenswürdigen Freundin Karls" ausklingen läßt! Was für eine ungeheuerliche Kriecherei, wenn der Jüngling auch in der zweiten Rede den Herzog „den großen Freund der Tugend" rühmt; die Lüge wird dadurch nicht geringer, daß er in der Rede bekennt, Karls Söhne hätten nicht schmeicheln gelernt!

Das war das bedenkliche Übel der Schule: die Lüge, die Erziehung zum höfischen Schein. Die überstrenge Disziplin, die den ganzen Tageslauf der Zöglinge vom Öffnen der Augen bis zum letzten wachen Gedanken auf Schritt und Tritt regelte, war einer starken Persönlichkeit wie Schiller lästig, obgleich die „Strafbillets", die er wegen Verfehlungen gegen die Disziplin erhielt, nicht zahlreich sind. Der Mangel an Einsamkeit und Natur bedeutete für den zum Dichter Geborenen eine schwere Hemmung seiner künstlerischen Entwicklung. Das Studium der Rechte und dann das der Medizin, womit er die erwählte Theologie auf den Befehl des Herzogs hatte vertauschen müssen, befriedigte die innersten Bedürfnisse seines Geistes nicht. Aber was bedeutete das alles gegen die zur Lüge entartete Unnatur dieser Erziehung? Der Mensch, der in den untersten Schichten des Volkes aufwächst, hört manches Wort, sieht manche Tat, die den zarten Sinn eines Kindes verwunden mögen. Aber sie schaden nicht allzuviel, weil sie als Zufall, als Derbheiten unverfälschter Natur aufgefaßt werden können. Auf der Karlsakademie dagegen war die Lüge Kommando, System, und mußte als solches den Zöglingen sich einprägen. Als im Jahre 1775 Erzherzog Maximilian die Anstalt besuchte, erließ der Herzog einen Tagesbefehl, worin er, außer den Anweisungen für „Propretät und Parade", gebot: „Alle nur möglichen Bücher sollen auf den Tischen und Schränken der Kavaliers stehen." Nach der Erzählung eines Zög-

lings soll es vorgekommen sein, daß, wenn Fremde die Schlafsäle besichtigten, diese mit Hofbetten ausgestattet erschienen, die dann am Abend wieder entfernt wurden!

Die Karlsakademie war ein Stück despotischer Gartenbaukunst. Aus dem lebendigen Grün der Natur sollten, nach der Willkür ihres Gründers, geometrische Figuren, Pavillons oder tierische Gestalten zugeschnitten werden. Das Erziehungsideal war Unterdrückung der Natur, Fälschung des Fühlens, Denkens und Lebens zum rhetorisch aufgebauschten Pomp höfischer Scheinkultur. Der despotische Wille ihres Gründers vermochte die bedeutendsten Lehrer heranzuziehen — aber was nützte ihre Tüchtigkeit im Dienste des Scheins? Mit den Ideen großer Philosophen wurden die Zöglinge vertraut gemacht — aber was fruchtete alle Philosophie, wo ihr Inhalt so weit sich von dem wirklichen Leben entfernte? Nur zwei Klassen von Menschen konnten — absolut ausgedrückt — aus dieser Schule hervorgehen: solche, die sich willig der Unnatur und Unmoral ihrer Einrichtungen beugten und sie in ihr Wesen aufnahmen, Höflinge. Das war die Absicht des Herzogs. Oder solche, deren angeborner Wahrheitssinn und Menschenadel durch den von allen Seiten eindringenden Schein zum männlichen Trotz gesteigert und gesteift wurde, Helden. Sie konnten es nur werden, wenn sie sich innerlich gegen alles auflehnten, was als vom Herzog geschaffene Wirklichkeit sie umgab, und dem Ideale nachstrebten, das sie in der eigenen Brust trugen. Schiller gehörte zu diesen.

Alle Äußerungen seiner Umgebung über ihn, alle Zeugnisse seines eigenen Geistes zeigen, daß er von früh auf zum Höchsten strebte. Als der Herzog den Zöglingen aufgab, sich selbst und ihre Genossen zu charakterisieren, rühmten viele Schillers Aufrichtigkeit, Gutherzigkeit, Frömmigkeit und freundschaftliche Gesinnung. Friedrich von Hoven, der ihn damals wohl am besten kannte, wußte zu erzählen, daß seine Hauptneigung mit allem Eifer auf die Poesie gehe und nichts imstande sei, ihn davon abzubringen. Seine eigene Charakteristik verbindet Offenheit und Schärfe der Beobachtung mit Ehrlichkeit und Gemütstiefe. Aber nicht sowohl der Inhalt dieser Aufgaben als ihre Methode ist für Schillers werdende Persönlichkeit bedeutsam: sie zeigt, nach welcher Seite Geist und Beobachtungssinn der Schüler ausgebildet wurden. Der Unterricht zielte, neben der Befrachtung des Gedächtnisses, auf Befestigung edler moralischer Grundsätze im Sinne der Aufklärungsphilosophie. Besonders der Schotte Ferguson und sein deutscher Erklärer Garve hatten auf Schiller Eindruck gemacht. Ihre Lehre, daß Glückseligkeit eins sei mit Tugend, daß Menschenliebe und Wohltätigkeit die wahre Frömmigkeit ausmachten und stete geistige Vervollkommnung der Inbegriff der Sittlichkeit sei, befriedigte das idealistische und intellektuelle Bedürfnis seiner Seele. Solche Leitsätze fanden bei jenen

Aufgaben der Charakterisierung praktische Anwendung. Die Aufgaben schärften den Beobachtungssinn der Zöglinge, aber nicht durch ein Stück unmittelbarer, vor Augen liegender Wirklichkeit, sondern durch Äußerungen des moralischen Lebens. Auch das Ziel der Erziehung, wie die Einrichtung der Anstalt, lag in einem geistig-sittlichen Jenseits, nicht in vorurteilsloser und treuer Beobachtung sinnfälliger Natur. Nicht rasches Erfassen des Augenblickszustandes wurde gelehrt, sondern Überwindung desselben durch die anfeuernden Ideen größtmöglicher Vollkommenheit. So bildete sich Spannung, Idealismus, Schwung, Willensgröße in Schillers Wesen aus, aber auch Weltfremdheit, Neigung, das Einzelne, Kleine, Nahe und Sinnlich-Bestimmte zugunsten des Allgemeinen, Großen, Weiten und Unbestimmt-Geistigen zu übersehen. Bei Goethe tritt die weltumspannende Verallgemeinerung am Schluß seines Lebens auf als philosophisches Ergebnis jahrzehntelanger, rastloser Einzelbeobachtung; bei Schiller begegnet sie uns am Anfang und wird, da ihr die Untermauerung durch die Erfahrung fehlt, leicht Berauschung an großen Worten oder Wörtern, Schaugepränge, Phrase. Das war der Tribut, den der Schüler dem Geiste der Schule entrichtete und der höfischen Schein- und Prunkkultur, die sie geschaffen.

So bildet sich, aus dem tatsächlichen bedenklichen Charakter der Anstalt, dem tiefgefühlten Bedürfnis, ihn in sich zu überwinden, und den durch die Schule theoretisch verkündeten moralischen Grundsätzen in Schiller seine besondere Auffassung der Dichtung aus. Dichter sein, sagt er sich, kann nicht heißen, die konkrete Wirklichkeit aus treuhingebender Beobachtung schildern, wie sie ist, das Gesetz ihres Wesens in ihr selber finden und aus ihr darstellen; sondern Dichter kann nur sein, wer an die Stelle der erbärmlichen Wirklichkeit eine bessere Welt setzt und jene durch Ideen, die über der elenden Wirklichkeit in einem Reich fleckenloser Geistigkeit schweben, überwindet. Der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit, oder Ich und Welt, bestimmt von Anfang an Schillers Dichten. Schon in den ersten Gedichten wendet des Dichters Geist sich von der Erde ab. Sein Geist schwillt „zu göttlichen Gesängen“:

Laß strömen sie, o Herr, aus höherem Gefühl,
Laß die Begeisterung die kühnen Flügel schwingen,
Zu dir, zu dir, des hohen Fluges Ziel,
Mich über Sphären himmelan gehoben,
Getragen sein vom herrlichen Gefühl.

In der spätern Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, in der Schiller die Grenze zwischen Goethe und sich zog, sagt er von dem sentimentalischen Dichter, er „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und

nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu tun, und das gemischte Gefühl, das er erregt, wird immer von dieser doppelten Quelle zeugen". Je nachdem seine Empfindung mehr bei der Wirklichkeit oder bei dem Ideale verweilt, wird seine Darstellung *satirisch* oder *elegisch* sein. „Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale ... zu seinem Gegenstande macht." ... „Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch." Auch die Idylle gehört zur Elegie.

Schon in den ersten Erzeugnissen seines Geistes treten diese beiden Grundrichtungen sentimentalischer Poesie, die satirische und die elegische, hervor. Die Ode „An die Sonne", später mit leichten, nur formalen Retuschen in die Anthologie aufgenommen, ist in Schillers vierzehntem Jahr, also um die Zeit des Eintritts in die Akademie, vielleicht kurz zuvor, entstanden. In Klopstockschen Tönen strömt Sehnsucht nach überirdischen Weiten aus des Knaben Brust. Der Blick zur Sonne schafft unendliche Dimensionen, rauschende Begeisterung, großwogiges Pathos. Der im Innern latente Zwiespalt erscheint noch, von den Nebeln religiöser Inbrunst verdeckt, als Gegensatz zwischen Licht und Finsternis. Wie die Sonne, Gottes Werk, strahlt:

liebäugelt der Himmel zur Erden, und diese
Lächelt zum Liebling empor;
Und es küssen die Wolken am Saume der Höhe die Hügel;
Süßer atmet die Luft; — —
Alle Wesen taumeln wie am Busen der Wonne:
Selig die ganze Natur!

Aber wenn sie fortschwebt „im Zug der Purpurgewölke", werden unter ihr zu Staub

Alle Thronen, Moder die himmelaufschimmernden Städte;
Ach! die Erde ist selbst
Grabeshügel geworden.

In den beiden ersten gedruckten Gedichten des Akademisten ist die Stimmung geschieden. In dem Hymnus „Der Abend" (1776 in Balthasar Haugs Schwäbischem Magazin erschienen) zeigt schon das Thema die verzichtende Wehmutsstimmung. Die Sonne weist dem Tal ihr Abendangesicht — „für andre, ach! glückselig're Welten Ist das ein Morgenangesicht". In einigen Strichen wird eine Idylle gezeichnet: eine Quelle, die über Felsen rieselt, Hirt und Herde davor; des Schäfers Lied, das im Tale widerhallt; Käfersummen und Nachtigallschlagen. Tausendfältiger melodischer Klang überall auf

Erden. Der Dichter aber schwingt sich darüber hinauf, verschließt seine Sinnen der Erde, um Gott zu preisen:

Hör' auf, du Wind, durchs Laub zu sausen,
Hör' auf, du Strom, durchs Feld zu brausen,
Und horcht und betet an mit mir.

Ja, der Schluß spricht die Erwartung aus, daß ein baldiger Tod den nach Gott Strebenden gänzlich mit dem Schöpfer vereinigen werde.

Nicht die hinschmelzende Sehnsucht der Elegie, vielmehr der aufgepeitschte Zorn der strafenden Satire hat die Ode „Der Eroberer" (im März 1777 im Schwäbischen Magazin erschienen) geformt:

Dir, Eroberer, dir schwellet mein Busen auf,
Dir zu fluchen den Fluch glühenden Rachedursts.
Vor dem Auge der Schöpfung,
Vor des Ewigen Angesicht.

Klopstock hatte 1750 Friedrich V. als Friedensfürsten gepriesen, den die Unsterblichkeit in das eiserne Feld umsonst lockt, der niemals weint „am Bild eines Eroberers, Seinesgleichen zu sein". Im „Messias" hatte er dann das Gericht über die Könige geschildert. Nun malt der jugendliche Schiller alle Greueltaten des Erobererehrgeizes in grellsten Faben aus, um den Sünder schließlich vor Gottes Richterthron zu zitieren:

Dann, dann ist auch mein Wunsch, ist mein gefluchtester
Wärmster, heißester Fluch ganz dann gesättiget,
O dann will ich mit voller
Wonn', mit allen Entzückungen

Am Altare vor dir, Richter, im Staube mich
Wälzen, jauchzend den Tag, wo er gerichtet ward.

Alle Register einer an Klopstock, Haller, Uz und Schubart gebildeten Vorstellungswelt und Sprachgewalt werden gezogen — schon Balthasar Haug spricht von des Jünglings „os magna sonaturum". Aber der eifernde Prophet steht in leerer Kirche, und seine Tiraden verhallen in der Öde. Wer ist denn der Eroberer, dessen Wüten jene Zeit verwüstet hätte, den Schiller aus eigener Anschauung kennte? Ein vager Gemeinplatz der Geschichtsbücher, Dichter und Redeübungen hat das Bild geprägt. Aber ist es vielleicht dem jungen Dichter gar nicht um einen wirklichen Eroberer zu tun? Bekämpft er vielleicht unter diesem Bild nur den Dämon in seiner eigenen Brust?

Wer aus solchen Gedichten die wirklichkeitsfremde, in großen Bildern und Worten sich berauschende Art des jungen Schiller erfaßt hat, dem erscheinen auch seine Reden auf Karl Eugen und Franziska nicht mehr so bedenklich: ihre Schmeichelei und innere Unwahrheit ist offenbar nicht sittlicher Mangel, sondern dichterische Freiheit und prunkende Redeübung. Schillers Freund Hoven erzählt in seiner Selbstbiographie, eine Frau, die in der Akademie ihren Sohn besuchte, habe, wie sie Schiller den Schlafsaal hinunter-

schreiten sah, ausgerufen: „Sieh doch, der bildet sich wohl mehr ein als der Herzog von Württemberg!“ So prägte sich seine Gewohnheit, den Geist nur mit Bildern der Größe zu erfüllen, auch in seinem Äußern aus. Nur in moralisch-künstlerischen Ideen lebend, durch die Lektüre des Plutarch in den Olymp antiker Götter und Helden entrückt, versäumte er, bei aller Schärfe des Blickes für das Innere der Menschen, durch bescheidene Beobachtung der natürlichen Umwelt sich den wahren Maßstab für die Dinge zu schaffen. Sein Denken und Dichten wurde ein schwelgendes Sich-Berauschen an großen Vorstellungen, an „Idealen“ im konventionell-jugendlichen Sinne. Wenn er Karl und Franziska als Muster von Tugend pries, sah er gar nicht die wirklichen Menschen vor sich; er verherrlichte das Ideal eines erträumten Herrscherpaares. Wie schmerzlich mußte das Erwachen sein, wenn der Dichter aus seinen Himmeln auf die Erde niederstieg! Zwei Äußerungen aus dem Sommer 1780 leuchten grell in sein Inneres. Die eine an Christophine: „Ich freue mich nicht mehr auf die Welt, und ich gewinne alles, wenn ich sie vor der Zeit verlassen darf.“ Die andere an den Vater des verstorbenen August von Hoven: „Ich bin noch nicht einundzwanzig Jahre alt, aber ich darf es Ihnen frei sagen, die Welt hat keinen Reiz für mich mehr.“

Damals waren die „Räuber“ schon zum großen Teil vollendet, das leidenschaftlichste und wahrste Bekenntnis, das jemals ein werdender Dichter von der brodelnden Gärung seines Innern abgelegt. Weltumspannender Eroberwillen und reinste Sehnsucht nach den Idealen haben die Gestalt Karls gezeugt: „Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! — Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“ Aber auch ihm geht der kühl forschende Blick für die Wirklichkeit ab: „Mir ekelt vor diesem tintenkleckſenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen.“ Unbesehen übernimmt er die Gemeinplätze der Zeit, wie den „Lichtfunken Prometheus'“, Gesetz und Freiheit, und glaubt daran, indem er sie ins Ungeheure steigert. Enttäuscht, verhärtet sich sein Idealismus zu zornigen Anklagen auf das Bestehende: „Blutliebe ist zur Verräterin“, „Vaterliebe zur Megäre geworden.“ In wilden Zoten rast sich seine betrogene Seele aus. Noch schneidender, teuflischer ist die Satire, die sich in dem neidischen Bösewicht Franz verkörpert: „Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der einzige? Warum mußte die Natur mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen?“ Dann wieder schmelzen Zorn und Anklage und Hohn in weiche Wehmut dahin. In der Stille der Nacht ergreift des Räubers Moor blutbefleckte Hand die Laute und beklagt in elegischem Lied des Brutus Mordtat an Cäsar.

Aber, in all diesen Abtönungen des tragischen Verhältnisses zwischen Ich und Weltzustand, was für eine Höhe und Reinheit des sittlichen Grundgefühls, wenn nach all seinen Greueltaten in dem Räuber Moor die Erkenntnis aufgeht, daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden! Wenn er sich selber opfert, die „unverletzbare Majestät" der „beleidigten Gesetze" wieder zu heilen! Dieser Zug allein genügte, Schillers Erstling das Zeichen der Größe aufzudrücken und uns mit der Zuversicht zu erfüllen, daß sein Schöpfer aus dem eigenen Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit den Weg zur Harmonie finden wird.

Zur gleichen Zeit, wo Schiller das vulkanische Feuer seines dramatischen Temperamentes zum erstenmal ausbrechen ließ, trieb sein stürmisches Ideen- und Gefühlsleben auch eine größere Zahl lyrischer Gedichte hervor. Sie wurden fast alle in Schillers „Anthologie auf das Jahr 1782" veröffentlicht, die „Gedruckt in der Buchdruckerei zu Tobolsko" zu Beginn 1782 erschien und von dem Herausgeber „Meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben" war. Wie bezeichnend für Schillers dramatisch gespannte Persönlichkeit ist der äußere Anlaß dieser ersten Sammlung! Das Buch war ein Gegenstoß gegen den „Schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782", den der nicht unbegabte Anempfinder Friedrich Gotthold Stäudlin veranstaltet. Sein Almanach gab sich als Mittel- und Sammelpunkt der schwäbischen Dichtung. Nachahmung des Göttinger Hains, Klopstocks und Bürgers legte darin die Früchte artiger Mittelmäßigkeit aus. Von Schiller stand nur die „Entzückung an Laura" in verkürzter Form darin; andere Beiträge von ihm hatte Stäudlin, wie es scheint, abgelehnt. Schillers geniale Unreife sagte seiner zahmen Fertigkeit nicht zu. So trieben innere und äußere Gründe Schiller zur Herausgabe seiner Anthologie, deren Inhalt er zum größten Teil mit eigenem Gute bestritt.

Als Kämpfer tritt Schiller mit der Anthologie auf den Plan. Ein Kämpfer ist er auch in dem Buche. Ist es ein Zufall, daß das künstlerisch vollendetste dieser Gedichte die „Schlacht" ist? In bedeutsamer Vorreife entfaltet sich darin bereits seine spätere Größe. Schiller hat niemals einer Schlacht beigewohnt; aber seinen Vater konnte er Schlachten schildern hören. Und so geschah hier, was später größer und tiefer bei der Schilderung der Zustände und Natur der Schweiz im „Tell" sich abspielte: die unmittelbare Erfahrung eines andern wurde ihm zum mittelbaren Gedankenerlebnis. Lediglich vermöge genialer Intuition brachte er ein Stück nie gesehener Wirklichkeit zu prachtvoller Darstellung. Es ist die pompöse und malerische Feldschlacht des 18. Jahrhunderts, wie sie die Maler jener Zeit dargestellt: Marschierende Regimenter. Starrende Fronten. Blitzende Waffen. Flatternde Fahnen. Gesang, Trommelwirbel, Pfeifenklang. Dumpfes Donnern ferner Geschütze. Dann der Zusammenstoß.

Langes Hin- und Herwogen der streitenden Massen. Kommandorufe, Bewegungen. Niederschmetternde Kartätschen. Tod um und um. Fliegende Adjutanten, und endlich der Sieg. Wie menschlich schön, wie sich von diesem donnernden und funkelnden Hintergrund Einzelschicksale abheben und dadurch die starre Pracht des großen geschichtlichen Vorganges belebt wird und seine Existenz ihre innere Begründung erhält:

„Gott befohlen, Brüder!
In einer andern Welt wieder!"

„Und auch du, Franz?" — „Grüße mein Lottchen, Freund!"

Wie beherrscht dieser Jüngling die malerisch-musikalischen Mittel künstlerischer Sprache! Mit einer impressionistischen Virtuosität, wie sie in dieser Konsequenz bis dahin nur bei Bürger zu finden ist, schildert er Eindrücke des Gesichtes und Gehörs. Wie malt die rhythmische Gestaltung das zitternde Zeigerspiel der innern und der äußeren Bewegung! Am Anfang das prachtvolle Bild der stundenlang marschierenden Heeressäulen:

Schwer und dumpfig,
Eine Wetterwolke,
Durch die grüne Ebne schwankt der Marsch.

Das „wilde eiserne Würfelspiel" des bevorstehenden Kampfes bringt einen rascheren Pulsschlag, der dann angesichts des „unabsehlichen" Feldes der Entscheidung plötzlich stockt:

Blicke kriechen niederwärts,
An die Rippen pocht das Männerherz.

Aber der drängende Zwang der Entscheidung peitscht das Leben wieder auf und beschleunigt den Rhythmus:

Vorüber an hohlen Totengesichtern
Niederjagt die Front der Major.

Künstlerisch gewogen, fallen die andern Gedichte der Anthologie ab. Aber sie leuchten tief in das flackernde Flammengewoge seines Innern. Eine Situation begegnet uns mehrfach in ihnen: der Dichter steht auf einer Höhe oder auf freiem Felde und überschaut mit einem Blicke das Ganze der Landschaft, ohne liebevoll beobachtend beim einzelnen zu verweilen. Wirkt das Motiv nicht symbolisch? Der Gedanke erschwingt die höchsten Höhen, ermißt die tiefsten Klüfte, verliert sich in den fernsten Weiten, aber seine Schwungkraft ist doch auch deswegen so gewaltig, weil sein Gepäck an Anschauung, gesehenem Wirklichkeitsgehalt so gering ist. Ein Eroberer des sittlichen Reiches, nicht der unmittelbaren Welt, steht der Dichter vor uns. Von ihm selber gilt, was er später von Haller sagte (der einer der Lehrer seiner dichterischen Frühzeit war). Auch er teilt uns nicht eigentlich seine Empfindungen, sondern seine Gedanken darüber mit. Seine Gedichte sind weniger Darstellungen neuentdeckter Stücke des Lebens, als vielmehr Auseinandersetzungen einer über-

ragenden Persönlichkeit mit den uralten, ewigen Fragen des sinnlich-sittlichen Menschseins: Gott und Natur; Himmel und Hölle; Leben und Tod; Geist und Sinnlichkeit; Freundschaft und Liebe; Gut und Böse; Freiheit und Knechtschaft. Zwei Probleme ragen vor den andern hervor: das Sein (Gott und Welt) und die Liebe.

Der halb naturwissenschaftlich-deistisch gestützte, halb mystisch-gefühlsmäßige Pantheismus, den Schiller später in der „Theosophie des Julius" (in den „Philosophischen Briefen") vorgetragen hat, durchwaltet schon die Gedichte der Anthologie. Das Universum ist, so beginnt die „Theosophie", ein Gedanke Gottes. Beruf aller denkenden Wesen ist es, diesen Gedanken in der Natur, das Gesetz im Phänomen zu finden. Die große Zusammensetzung, die wir Welt nennen, ist dem Dichter nur deswegen merkwürdig, weil sie vorhanden ist, ihm die mannigfaltigen Äußerungen Gottes symbolisch zu bezeichnen. „Alles in mir und außer mir ist nur Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist." Die Gesetze der Natur (Gravitation, Kreislauf des Blutes usw.) sind die Chiffern, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen. Die Harmonie der Welt zu erforschen, gibt hohe Freude: „Ich bespreche mich mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur, durch die Weltgeschichte — ich lese die Seele des Künstlers in seinem Apollo."

In dem prachtvollen Pathos der religiösen Ekstase rauschen diese Ideen schon in den Jugendgedichten vor uns auf. In der „Hymne an den Unendlichen" denkt er, auf einem Zackenfels sitzend, den Ewigen:

Deinen schauernden Pomp borge dem Endlichen,
Ungeheure Natur! Du, der Unendlichkeit
Riesentochter,
Sei mir Spiegel Jehovahs!

In der Phantasie „Die Herrlichkeit der Schöpfung" erlebt der Dichter, Äußeres gedanklich deutend, die Nachwehen eines Gewitters, und sein Geist schwingt sich über die erfrischte Welt:

O welch Gesicht! Mein Lied! wie könntest du es sagen,
Was dieses Auge trank vom weltumwandelnden Wagen?
Der Schöpfung ganze Pracht, die Herrlichkeit,
Die in dem Einsamen der dunkeln Ewigkeit
Der Allerhöchste ausgedacht
Und sich zur Augenlust, und euch, o Menschen!
Zur Wohnung hat gemacht,
Lag vor mir da! . . . Und welche Melodien
Dringen herauf? welch unaussprechlicher Klang
Schlägt mein entzücktes Ohr? . . Der große Lobgesang
Tönt auf der Laute der Natur!

Aber die gleiche Phantasie, die so auf schimmerndem Regenbogen von Berg zu Berg schreitet und die göttlichen Harmonien der Schöpfung preist, steigt auch tief in die nächtlichen Schauer von Tod und

Verwesung nieder, und der himmelerstürmende Optimismus schlägt in finsterſten Pessimismus um. Die „Melancholie“ klagt:

Blinze dreimal — und der Sonnen Pracht
Löscht im Meer der Totennacht — —
Eine schönre Wangenröte
Ist doch nur des Todes schönrer Thron,
Hinter dieser blumigten Tapete
Spannt den Bogen der Verderber schon — —
Lern' es, Mädchen, diesen Trank der Lust,
Dieser Kelch, woraus mir Gottheit düftet —
Laura — ist vergiftet!

Mit der Wollust des Grausens wühlt der Jüngling in der „Leichenphantasie“, der „Elegie auf den Tod eines Jünglings“ oder in der „Kindesmörderin“ in Vorstellungen von Tod und Gruft, Moder und Nacht. Wie sind in der Eingangsstrophe zu der „Leichenphantasie“ (den Anlaß zu ihrer Entstehung gab der Tod von Schillers Kameraden August von Hoven am 13. Juni 1780) schaurige Motive zu einem drastischen Gemälde zusammengestellt:

Mit erstorbnem Scheinen
Steht der Mond auf totenstillen Hainen,
Seufzend streicht der Nachtwind durch die Luft —
Nebelwolken schauern,
Sterne trauern
Bleich herab, wie Lampen in der Gruft.
Gleich Gespenstern, stumm und hohl und hager,
Zieht in schwarzem Totenpompe dort
Ein Gewimmel nach dem Leichenlager
Unterm Schauerflor der Grabnacht fort.

Wie in der Stellung zum Weltganzen, so schwingt auch in der Darstellung der Liebe der Geist des jugendlichen Dichters in blitzschnellem Auf und Ab zwischen Himmel und Hölle, Tag und Nacht, Seele und Sinnlichkeit. Der „Venuswagen“, „An einen Moralisten“, „Kastraten und Männer“ (später „Männerwürde“) und die Oden an Laura vor allem sprechen seine Gedanken aus. Und hier, bei den Lauraoden, sind wir auch in der Lage, bis zu einem gewissen Grade das Erlebnis zu kennen, das ihnen zugrunde liegt, und das Gesetz unmittelbar aufzudecken, nach dem Schiller gestaltet.

Das Urbild der Laura war, wie Caroline von Wolzogen bezeugt, Luise Vischer, die Witwe eines 1779 gestorbenen Hauptmanns und Regimentsquartiermeisters, bei der Schiller als Regimentsmedikus zu Stuttgart im Quartier war. Von den sechs Kindern, die sie ihrem Manne geboren, waren zur Zeit, als Schiller bei ihr wohnte, noch zwei Knaben und ein Töchterchen am Leben. Die Zeugnisse von Mitlebenden über sie widersprechen sich zum Teil. Schillers Freund Petersen nennt sie „ein wie an Geist, so an Gestalt gänzlich verwahrlostes Weib, eine wahre Mumie“. Scharffenstein scheint der Wahrheit näher zu kommen, wenn er sie als ein „gutes Weib“ bezeichnet, „das, ohne im mindesten hübsch und sehr geistreich zu sein,

doch etwas Gutmütiges, Anziehendes und Pikantes hatte". Daß sie Leidenschaft besaß und den Mut oder Leichtsinn, ihrer Liebe zu leben, wissen wir aus einem Ereignis ihres spätern Lebens. 1784 ließ sie sich von einem Studenten entführen und gab darauf einem Kinde das Leben.

Sich den Kopf zu zerbrechen darüber, ob Schillers Verhältnis zu ihr sinnlich oder platonisch gewesen, ist von wenig Belang. Wesentlich dagegen die Erkenntnis des ungeheuren Gegensatzes zwischen der wirklichen Geliebten, ihrer Art und der Welt, in der sie lebte, und der Laura der Oden. Die wirkliche Geliebte führte den bürgerlich-schlichten Namen Luise; Schiller nennt sie mit dem durch Petrarkas Sonette geweihten Namen Laura. Die wirkliche Luise Vischer war eine gegenüber Schiller um etwa zehn Jahre ältere Witwe; „Mädchen" redet Schiller sie in „Vorwurf", „Melancholie" und „Laura am Klavier" an. Denn sie ist das erste Weib, für das sein Herz flammt, und normalerweise ist die erste Geliebte ein Mädchen. So beugt er den Ausnahmecharakter der Wirklichkeit gewaltsam unter das, noch recht konventionelle, Sittengesetz. Ebensowenig will die Schilderung von Lauras Seelenleben zu dem stimmen, was wir von Luise Vischer wissen. Etwa in der „Melancholie":

Deine Seele, gleich der Spiegelwelle
Silberklar und sonnenhelle,
Maiet noch den trüben Herbst um dich;
Wüsten, öd' und schauerlich,
Lichten sich in deiner Strahlenquelle,
Düstrer Zukunft Nebelferne
Goldet sich in deinem Sterne ...

Schon eher Wirklichkeitsatem hauchen Stellen wie jene in „Vorwurf":

Meiner Plane stolze Pyramiden
Trippelst du mit leichten Zephyrtritten
Schäkernd in den Staub.

Oder:

Meine Ruhe, gleich dem Sonnenbilde
In der Welle, wolkenlos und milde,
Mädchen, hast du hingemordt.

Auch die Ode „Laura am Klavier" mag eine wirkliche Situation wiedergeben, aber doch nur so, daß die Dinge der Erde auf dem himmelweiten Grund seiner Seele zu riesengroßen Schatten gesteigert erscheinen. Weggehaucht ist das Dürftige, Ärmliche und Niedrige der Wirklichkeit, wo die goldig schimmernden Nebel des Gefühles wallen. Die kleine Hauptmannswitwe wird zur Göttin, der Jüngling, der bei ihr eine elende Kammer bewohnt, deren heute sich ein Handwerksgeselle schämen würde, wird zum Gotte:

Laura, über diese Welt zu flüchten
Wähn' ich — mich in Himmelmaienglanz zu lichten,
Wenn dein Blick in meine Blicke flimmt;

Atherlüfte träum' ich einzusaugen,
Wenn mein Bild in deiner sanften Augen
Himmelblauem Spiegel schwimmt.

Ja, die Liebe Lauras wird ihm zur Weltkraft, die das All zusammenhält:

Sphären ineinander lenkt die Liebe,
Weltsysteme dauern nur durch sie.

Das ist Idealisierung im Sinne der Erhöhung des Wirklichen bis zu den Formen des Absoluten. Aber es ist nur das Entweder des Idealisten. Das Oder, die Kehrseite des Lichtes, ist das absolute Dunkel: die Steigerung des trüben, unerfreulichen Erlebens bis zum unbedingten Verdammungsurteil. In der Liebe heißt es: Sinnlichkeit. Die Muse stürzt aus den ätherischen Höhen des Himmelsfluges in die Pfütze der Wollust. In dem in einem Sonderdruck veröffentlichten „Venuswagen", einem Seitenstück zu Bürgers Gedicht „Fortunens Pranger", wird die Macht der Venus vulgivaga mit ebenso kecker Satire bloßgestellt, wie es etwa ein Pamphilus Gengenbach in der „Gäuchmatt" tut. Mit derselben Absolutheit, mit der Schiller in den pathetischen Oden die höchsten Vorstellungen erschwingt, greift er hier zu den niedrigsten Ausdrücken, wie geil, Metze, Hure.

Er zieht Venus vor seinen zürnenden Richterstuhl:

Ja, so heule — Metze, kein Erbarmen!
Streift ihr keck das seidne Hemdchen auf.
Auf den Rücken mit den runden Armen!
Frisch! und patschpatsch! mit der Geißel drauf.

Aber er züchtigt Venus doch nur deswegen so grausam, weil er sie selber schon auf dem Nacken gespürt hat. Wie derb und frech — Wielandsche Lüsternheit auf Schillerschen Jugendstolz gepfropft — steht er in „Kastraten und Männern" („Männerwürde") vor uns:

Und röter wird das Mädchen dann,
Und 's Mieder wird ihr enge.
Das Mädchen weiß: ich bin ein Mann!
Drum wird ihr's Mieder enge.

Wie wird sie erst um Gnade schrein,
Ertapp' ich sie im Bade!
Ich bin ein Mann, das fällt ihr ein —
Wie schrie sie sonst um Gnade?

Was für eine Welt liegt zwischen dem ersten Liebeserleben Goethes und dem Schillers und ihren dichterischen Darstellungen! Goethes Erleben ist Natur. Er hält sich an Gleichaltrige. Seine Gedichte spiegeln die ersten Regungen der Sinnlichkeit (in der Leipziger Zeit) und strömen dann über von einer reinen Seligkeit des Gefühls, wie sie die keusche Liebe zu Friederike mitten in der idyllischen Natur ihm gönnte. Schillern, wie seine Erziehung dem Zwang unterworfen war, blieb es versagt, seine erste Liebe als taufrische Morgenschönheit zu erleben. Sie gilt einer kinderreichen Witwe, die den Schmelz der Jugendschöne bereits abgestreift hat und den Jüngling, wie es scheint, nicht ohne Koketterie an sich fesselte.

Um sich selber zu behaupten, muß er die Unnatur zum Ideal verklären. Auch die Liebe wird ihm zum Gedankenerlebnis. Der Dramatiker zerlegt sie und erlebt sie metaphysisch als kosmische Gewalt oder als Wollust, nicht menschlich als seelisch-sinnliche Einheit.

Aber so steht ja Schiller überhaupt mit seiner Jugendlyrik der Goethes gegenüber. Goethes frühe Gedichte erscheinen gedankenarm verglichen mit denen Schillers. Langsam, organisch erlebend, tastet sich in ihnen Goethe in die Wirklichkeit ein. Wohl ist seine Schulbildung noch reicher als die Schillers; aber sie bleibt im Hintergrund. Im Gedicht spricht sich vor allem das menschliche Erlebnis aus persönlicher Anschauung aus. Schiller aber überschüttet uns mit einem ganzen Schwall von Bildung, allgemeinen Vorstellungen, Gedanken. Besehen wir sie näher, so sind es Gemeinplätze der Wissenschaft, Philosophie und Dichtung, und die eigene Anschauung ist die dürftigste — entsprechend der Abgeschlossenheit, in der seine Jugend verlief. Statt Bilder selbsterlebter Wirklichkeit zu geben, greift er schon jetzt (wie später als Dramatiker und Balladendichter) in die von Früheren geprägten Bilderschätze der Vergangenheit zurück. Aber er kennt von ihnen vorderhand nicht viel mehr als einen Kreis: die antike Mythologie und Geschichte. Wie sparsam fügt der junge Goethe, auch in seinen Hymnen, Motive und Gestalten aus der antiken Mythologie seinen Gedichten ein! Schiller, wenn er nach Verbildlichung seiner Ideen sucht, greift auf Schritt und Tritt nach ihnen. In dem „Triumph der Liebe" begegnen uns nacheinander folgende mythologische Vorstellungen: Pyrrha; Amoretten; Musen; Elysium; Aurora; Luna; Aphrodite; Najaden; Pygmalion; Kronion und die Uraniden; Olympus; Leda; Phöbus und seine Sonnenrosse; Hera; Orkus; Pluto; Proserpina; Minos; Megära; Orpheus; Tithos; Lethe; Cocytus. Ein kunterbunter Festreigen, nicht eine mythische Einheit, die, wie in „Wanderers Sturmlied" aus dem Erlebnis symbolisch wächst. Ein ganzes Kompendium griechischer Mythologie wird aufgebraucht, um den körperlosen Gefühlen und Ideen des anschauungsarmen Dichters Gestalt zu geben — wenn auch nur Schattengestalt. Man wird sich darum auch nicht wundern, daß die Verknüpfung der einzelnen Vorstellungen zum Gesamtbilde sehr oft rein gedanklich, nicht anschaulich geschieht: Sieger „tanzen" (in „Vorwurf") „in des Ruhmes Eisenfluren" (d. h. auf dem Schlachtfeld), als ob sie in einem Ballsaal wären; und Atherlüfte saugt der Jüngling ein, (in der „Entzückung an Laura"), wenn sein Bild in ihrer „sanften Augen himmelblauem Spiegel schwimmt". Ganze Ketten von Vorstellungen schmiedet er, die nicht durch die Einheit des erlebten Bildes, sondern durch abstrakt-gedankliche Verwandtschaft zusammengebunden sind. So reiht die zweite Strophe von „Vorwurf" die Vorstellungen: Blumenabpflücken, Verblasen von Glanzphantomen (etwa Seifenblasen), Heldenraub, Pyramiden,

Zephyrtritt; die dritte: Adlerpfad, Glücksrad, Cocytus, Sklave aneinander. Wie im Verhältnis zur Wirklichkeit der Dichter sich über das Tatsächliche hinwegschwingt, so hebt ihn auch in der künstlerischen Gestaltung der Gedanke von Ding zu Ding, wie ein Adler über trennende Abgründe von Berg zu Berg fliegt. Er schwingt sich sogar, Klopstock nach, ins leere Blau des völlig Wesenlosen, wenn er in einer Zeit, die kein deutsches Vaterland und keine Helden kannte, singt:

Will ich gar zum Weibe noch erlahmen?
Hüpfen noch bei Vaterlandes Namen
Meine Pulse lebend aus der Gruft?
Will ich noch nach Varus' Adler ringen?
Wünsch' ich noch in Römerblut zu springen,
Wenn mein Hermann ruft? —

In Goethes Jugendgedichten ist der innere Bau in der Regel entweder bildmäßig, durch die äußeren Zusammenhänge eines Anschauungskomplexes gegeben, also episierend, wie z. B. in „Willkommen und Abschied", oder durch das Gefühlsfluten bestimmt, wie im „Mailied", oder gemischt anschaulich-gefühlsmäßig, wie in „Wanderers Sturmlied". In Schillers Jugendlyrik leitet meist der Gedanke die Entwicklung. Was er gibt, sind philosophische Aufsätze in poetisierter Form. Satz reiht sich an Satz. Was sie innerlich zusammenbindet, was Fortgang und Wahl der Vorstellungen bestimmt, ist die Reflexion, nicht Gefühl oder Anschauung. Die Liebeslieder an Laura sind Betrachtungen über verschiedene seelische Haltungen, in die die Liebe den Menschen bringt. Z. B. die „Melancholie" erörtert den Gegensatz zwischen der Herrlichkeit der Liebesgefühle und der Nichtigkeit des Menschen in einer Art, die sich fast nur durch die losere Aneinanderreihung der Vorstellungen von der strengen logischen Folgerichtigkeit philosophischer Prosa unterscheidet. Auch wo der Jüngling von einer bestimmten Bildsituation ausgeht, wie in der „Herrlichkeit der Schöpfung" mit ihrem Gemälde einer Landschaft nach dem Gewitter, trägt ihn der Gedanke sofort, wie seinen Meister Klopstock, von dem festen Boden in die schwindelnden Weiten des Unanschaulichen. Die philosophischen Gedichte haben später diese gedankliche Struktur von Schillers erster Lyrik folgerichtig wieder aufgenommen und ein geschulteres Denken kunstmäßig dargestellt.

Wo der Anschauungsdichter sich im Kreise eines organisch zusammenhängenden Erlebnisses einheitlich bewegt, schreitet der Gedankendichter und Dramatiker, immer sich des Abstandes zwischen Ideal und Wirklichkeit bewußt, von Gegensatz zu Gegensatz. In „Melancholie" preist Schiller zuerst die Schönheit der Geliebten und die Seligkeit der Liebe. Dann stürzt sein Geist zurück in den Gedanken der Vergänglichkeit, dem alles Irdische unterworfen ist. Auch Lauras Schönheit, auch des Liebenden Stärke werden vergehen. In „Vorwurf" schwingt der Gedanke zwischen dem Stolz des Genies und

der Demut des liebenden Mannes hin und her, „Kastraten und Männer“ hebt mit dem selbstbewußten Bekenntnis der Männerwürde an und stellt ihr dann die Schmach des „Kombabischen Geschlechtes“ gegenüber. Aber auch innerhalb der gedanklichen Führung treten gegensätzliche Vorstellungen einander gegenüber. Schillers Jugendlyrik ist der ergiebigste Jagdgrund für Antithesen und Paradoxen. In „Melancholie“ stehen folgende Verse:

Laura will, daß meine Kraft entweiche,
Daß ich zitternd unter dieser Sonne schleiche,
Die des Jünglings Adlergang gesehn? —
Daß des Busens lichte Himmelsflamme
Mit erfrornem Herzen ich verdamme,
Daß die Augen meines Geists verblinden,
Daß ich fluche meinen schönsten Sünden?

Die „Elegie auf den Tod eines Jünglings“ reiht „komisch-tragisches Gewühl“, „faules fleißiges Gewimmel“, „teufelvoller Himmel“ aneinander. Die „Entzückung an Laura“ vereinigt „Qualentzücken“ mit „Paradiesesschmerzen“.

Zu solchen Bildungen dramatisch gespannter Gedankenkunst gesellen sich rhetorische Figuren als Ersatz künstlerischer Anschauung. Der Jüngling steht der Sprache durchaus als Despot, Tyrann, Eroberer gegenüber. Er sucht die dichterische Eigenart, die ihm nicht aus dem Wirklichkeitserleben fließt und neue Vorstellungen schafft, in der sprachlichen Formung und schweißt Wörter zu neuen, oft gewaltsamen Bildungen zusammen, wie Theaterminotaure, Himmelmaienglanz, Harfenschwung, Maienschwung, Riesentöter.

Seine bedeutsamste Sprachgeste ist die Hyperbel. Ein Held, ein Hermes fliegt der junge Schiller mit Siebenmeilenstiefeln über die Welt dahin, und sein Blick überschnellt in einem Nu die fernsten Räume und Zeiten: Pyramiden trippelt Laura mit leichten Zephyrtritten in Staub; in ihren Blicken brennt Sonnenaufgangsglut; wenn sie singt, springen die trunkenen Fichten, wie von Orpheus' Saitenruf belebt; ihre Blicke, wenn sie Liebe lächeln, fächeln Leben durch den Marmor.

Gewaltsam wird der Reim gemeistert, und die widerstrebendsten Wörter werden oft zum Gleichklang zusammengespannt. Unreine Reime wie Gewühl — Lottospiel, rollten — vergolden mag man mit der Aussprache des Schwaben entschuldigen. Härter schon klingt: Höhnen — Tränen und Mutter — Bruder. Unerträglich aber sind: mehr — Thrazier; feuriger — daher — quer.

All das mag man belächeln. Man mag von verstiegenem Pathos, Schwulst und Deklamation, von Ungleichheit und Geschmacksverirrung sprechen. Aber man muß auch zugeben, daß das Pathos aus tiefster Seele dringt, daß die Deklamation nicht hohl und die Geschmacklosigkeit das Zeichen ringender Größe ist. Durch all die stürmisch wogenden oder melancholisch plätschernden Rhythmen dieser

Lyrik, durch ihre machtvoll geprägte Sprache rauscht das heiße und edle Herz, verkündet sich der prophetische Geist eines werdenden Großen.

Aus dem Zwiespalt seiner äußeren Lage in Stuttgart befreite sich Schiller gewaltsam durch die Flucht. Für eine Reihe von Jahren wurde damit der Eroberer im Reiche des Geistes auch zum Erkämpfer der Wirklichkeit. Herrisch tritt das Erlebnis in sein Dasein ein, und was bisher allgemeine Idee gewesen ist, in der Schulstube gelernt, von weitem gesehen, wandelt sich zur Anschauung um, berichtigt sich an der Anschauung. Schillers Denken wird schärfer, seine Erfassung der Lebensverhältnisse bestimmter, genauer, ohne daß er den fordernden Willen des Idealisten preisgibt. Auf die allgemeine Menschheitstragik der „Räuber" folgt die soziale Tragik von „Kabale und Liebe", auf die Weite die Enge, auf den titanischen Schwung die derb zugreifende, bisweilen ans Satirisch-Karikierende streifende Realistik.

Eine Wandlung im Sinne der Schärfung erfährt in diesen Irr- und Wanderjahren auch Schillers Auffassung der Liebe. Sie war dem jugendlichen Pantheisten in Stuttgart die innere Triebkraft der Welt, beseligende Idee, aber auch menschenmordende Wollust gewesen. Auch in seinem Verhältnis zu Luise Vischer klafften Ideal und Wirklichkeit weit auseinander: Schiller berauschte sich an Idealvorstellungen und war zugleich kühler Beobachter genug, um zu sehen, daß Luise nicht Laura war. Nur die Tugend, nicht der Genuß war ihm Schönheit.

Jetzt aber schien ein wirkliches Erlebnis des Befreiten jene unwahre Trennung der Liebe in Gedanke und Sinnlichkeit berichtigen zu wollen. In Mannheim trat 1784 ein Weib in Schillers Lebenskreis, das Seele und Leidenschaft zugleich war und in fesselnder Schönheit des Leibes und äußerm Glanz himmelerobernde Seligkeit des Gedankens ausstrahlte: Charlotte von Kalb. Auch sie ein reifes Weib, das bereits einem andern Manne angehört hatte.

Das Verhältnis Schillers zu Charlotte von Kalb hat äußerlich viel Ähnlichkeit mit dem Goethes zu Frau von Stein. Ein fünf- oder sechsundzwanzigjähriger bürgerlicher Dichter, mitten im Sturm und Drang, begegnet einem Weib der hohen Gesellschaft, schön, tiefen Gefühles voll, reich gebildet und durstig nach Geist und Kunst, in unfroher Entsagung an der Seite eines ungeliebten Mannes lebend, der für die Sehnsucht ihrer Seele kein Organ hat. Aber innerlich, was für ein Gegensatz! Charlotte von Kalb, zwei Jahre jünger als Schiller, besaß nicht jene verhaltene sittliche Kraft, mit der Charlotte von Stein Goethes stürmisches Blut und das ihre zu beruhigen verstand. Sie war begehrend, wo Frau von Stein zurückhaltend war. Auch einen Erfahreneren als den jungen Schiller hätte sie zu verlocken vermocht, wie er denn auch Nachfolger fand. Der

Bund von Schönheit und Geist in dieser Frau riß ihn hin. Staunend gewahrte er, wie im belebenden Strahl der Liebe ihre Schönheit schöner, ihr Geist reicher wurde, und wie sein eigenes Innere wuchs und ein Glücksgefühl in ihm schwoll, das er nie gekannt. Glücksgefühl aus Leidenschaft, Schönheit und Seele, nicht nur aus Seele allein. Und in einer heißen Stunde treibt die Drohung seiner bevorstehenden Abreise die Liebenden sich in die Arme und sie tauschen das erste Du mit dem ersten Kuß: „Die Allseligen sind ein Du," stammelt sie, „das Du ist einer ewigen Verbindung Siegel." Wenn der Jüngling einst den Weisen vorschnell nachgesprochen: „Glückseligkeit ist Tugend" — sollte ihn nun nicht das Leben eher lehren: Glückseligkeit ist Genuß?

Und doch, darf er sich diesem Glück hingeben? Steht nicht Charlottes Ehe als Schranke zwischen ihnen? Ferner, wenn sie gelöst wird, der Unterschied des Standes? Endlich, wenn auch dieser überstiegen wird, der Gegensatz der Temperamente, der Lebensanschauungen? Ist dieses Glück, das ihm Charlotte verheißt, die dem Idealisten bestimmte Seligkeit? Wird dieser so lockende Bund von Schönheit und Seele ewig währen? Kann soviel Leidenschaft den Dichter glücklich machen? Besteht seine Größe, die Bedingung seines Schaffens nicht gerade in dem Verzicht auf all dieses lockende Glück?

Zum erstenmal stellt nun das Leben selber diese Frage an ihn, die er bisher mit den Sätzen der Moralphilosophen allzu rasch beantwortet hat. In die Gemütsverwirrung, die in ihm entsteht, leuchten die „Freigeisterei der Leidenschaft" und die „Resignation" hinein.

Die „Freigeisterei der Leidenschaft" (1784, später als „Der Kampf" um drei Viertel gekürzt) führt den verschleiernden Zusatz: „Als Laura vermählt war im Jahr 1782." Das heißt für uns: Als ein verheiratetes Weib des Dichters Glut entfachte. Denn es ist genau der Konflikt des Liebhabers Charlottes von Kalb darin. Ein Jüngling, der der Tugend sich zugeschworen, widerruft seinen „übereilten Eid":

Nein — länger werd' ich diesen Kampf nicht kämpfen,
Den Riesenkampf der Pflicht.
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dämpfen,
So fordre, Tugend, dieses Opfer nicht.

Die Geliebte hat seinem Unglück Mitleid gezollt, ihr Mitleid „waffnet ihn zum Verbrecher". Er preßt sie an seinen Busen, „auf ihren Lippen brennt mein erster Kuß".

Erhörung zitterte auf deinem brennenden Munde,
Erhörung schwamm in deinem feuchten Blick.

Die Erinnerung an die heilige Fessel, die sie einem andern verbindet, hält ihn zurück. Nun rast sein Blut in sophistischer Leidenschaft gegen Pflicht und Gesetz:

Unerschrocken trotz' ich einem Bund entgegen,
Den die errötende Natur bereut.

Gott hat sie füreinander bestimmt. Wenn er zuläßt, daß sie einem andern folgt, so ist er, der „sanftmütigste der fühlenden Dämonen", durch Menschenwahn zum Wüterich verzerrt, ein Nero. Auf die Tugend hat er das Paradies als Lohn gesetzt. Aber ist das nicht ein Wuchern?

Besticht man dich mit blutendem Entsagen?
Durch eine Hölle nur
Kannst du zu deinem Himmel eine Brücke schlagen?
Nur auf der Folter merkt dich die Natur?

O diesem Gott laßt unsre Tempel uns verschließen,
Kein Loblied feire ihn,
Und keine Freudenträne soll ihm weiter fließen,
Er hat auf immer seinen Lohn dahin!

Nicht wie ein Stück Lyrik, wie ein Monolog aus dem dritten Akt einer Tragödie mit der schneidend scharfen Gegenüberstellung des Für und des Wider mutet uns das Gedicht an. „Resignation" (nach der „Freigeisterei" 1784 oder 1785 entstanden) ist ein Monolog aus dem vierten oder fünften Akt. Die wilde Anklage ist zur sanften Klage geworden. Der Kampf zwischen Tugend und Glückseligkeit, in dem er in der „Freigeisterei" so schmerzvoll gerungen, klingt nur noch als fernes Echo in seiner Seele nach. Er ist ausgekämpft. Sein Leben abgeschlossen. Er hat auf sein Anrecht an das Glück im Diesseits verzichtet, er hat entsagt. Jetzt steht er vor der Pforte der Ewigkeit und fordert für seine entsagende Tugend den Lohn — die himmlische Seligkeit. So oft hat die Welt gespottet: Was hast du von diesem Lohn? Wenn du ihn genießen willst, moderst du im Grabe, ist Laura dahin:

Für Hoffnungen — Verwesung straft sie Lügen —
Gabst du gewisse Güter hin?
Sechstausend Jahre hat der Tod geschwiegen,
Kam je ein Leichnam aus der Gruft gestiegen,
Der Meldung tat von der Vergelterin?

Jetzt soll ihm aus dem Munde der Ewigkeit Antwort kommen:

Der Menge Spott hab' ich beherzt verachtet,
Nur deine Güter hab' ich groß geachtet,
Vergelterin, ich fodre meinen Lohn.

Und Antwort gibt ihm ein Genius: Zwei Blumen blühen dem weisen Finder: Hoffnung und Genuß; Glaube an das geistige Glück, und Genuß des irdischen Augenblicks. „Genieße, wer nicht glauben kann." „Wer glauben kann, entbehre." Er hat gehofft, geglaubt. Er hat auf den Genuß des Augenblicks verzichtet. Nun hat er mit seinem gläubigen Hoffen seinen Lohn dahin und darf, was der Augenblick ihm hätte bringen sollen an Glück, nicht von der Ewigkeit heischen.

Das ist das sittliche Ergebnis dieser Erfahrung. Aus der Verwirrung der Sinne hat Schiller sich selber wieder gefunden — als

einen Größeren, Klareren. Auch sein Erlebnis mit Charlotte von Kalb endet als Flucht aus der Enge der sinnlichen Welt in die Freiheit des Geistes. Man spürt dem Gedichte „Resignation" an, wie schwer dem Dichter der Kampf geworden. Noch überschattet seine Seele das Trübe, Schmerzliche des Verzichtenmüssens. Noch hemmt den stolzen Flug seines Genius zuviel der Erdenschwere. Es bedurfte noch weiterer schwerer Kämpfe, bis die trübe Elegie des Verzichtenmüssens zum jauchzenden Siegesgesang des allgemeinen Verzichtenwollens sich aufgeschwungen hat, wie ihn Schiller in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben" anstimmt. Erst Kant hat das Heroisch-Geistige seines Wesens zu völliger Reinheit befreit.

Den Lohn aber für den Sieg über Charlotte von Kalb und seine eigene Leidenschaft erntete er schon unmittelbar. Es war die Freundschaft Körners, des Mannes, an dessen Namen Schillers Abklärung vom Sturm und Drang und sein Kantstudium gebunden sind. Aus Stuttgart war Schiller in die freie Welt geflohen. Freunde, Hilfe hatte er da und dort gefunden. Erlösung erst im Kreise Körners. Denn zum erstenmal trat ihm hier selbstloses Verständnis seines Wertes und geistige Hingabe entgegen. So brach das Eis in seiner Brust. In den jauchzenden Strophen des Liedes „An die Freude" (1785) hat Schiller sein Glück, „eines Freundes Freund zu sein", in alle Welt hinausgesungen. Die Freude ist ihm etwas rein Geistiges, ja Metaphysisches, nicht sinnliches Vergnügen, nicht Genuß. Das befreiende Gefühl erhöhter, durch Sympathie gesteigerter Menschlichkeit. Ja, mehr als Menschlichkeit: Naturkraft. Gefühl der Alleinheit des Lebens. Die verwandte Freude hat die Stelle eingenommen, die in den Gedichten der Anthologie die Liebe behauptet hatte. Sie treibt die Räder der großen Weltenuhr:

Blumen lockt sie aus den Keimen, Sphären rollt sie in den Räumen,
Sonnen aus dem Firmament, Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Sie ist es, die den Menschen an das Innere der Welt bindet überall da, wo seine geistig-sittlichen Kräfte zur Entfaltung kommen. Der Forscher, der kämpfende Dulder, der gläubige Christ — sie alle bekennen die Freude als erlösende Seligkeit:

Duldet mutig, Millionen! Droben überm Sternenzelt
Duldet für die beßre Welt! Wird ein großer Gott belohnen.

Der heroische Idealismus Schillers hat später in den philosophischen Gedichten tiefern, klarern, auch bilderprächtigern Ausdruck gefunden, hinreißenderen nicht mehr als im „Liede an die Freude".

Fortan ist er fest entschlossen, die Freude als Grund- und Lebensstimmung in sich zu tragen. Die Ahnung eines neuen Ideals als Welt- und Kunstanschauung ist in ihm erwacht. Haben seine früheren Werke ihre Kraft aus der Spannung zwischen seinem Ich und der Wirklichkeit gezogen, hat er in ihnen zornige Satiren oder klagende Elegien angestimmt: jetzt hat das Gefühl sieghaft sein Herz erobert,

daß eine reinere Kunst nur aus der Harmonie wachsen kann. Nicht aus dem sinnlichen Genuß; dem hat er längst entsagt. Aber auch nicht aus einer abstrakten Lebensverneinung; in ihr würde die Kunst ersterben. Wohl aber aus der veredelnden Erhöhung des Lebens durch die Gesetze des Geistes. Die Ahnung der beseligenden und erhebenden Macht der Schönheit dämmert in ihm auf.

Eines hatte ihn das Erlebnis mit Charlotte von Kalb gelehrt. Auch ihn konnte nicht der Gedanke allein als abstrakt-logischer Prozeß im Tiefsten fördern, sondern unendlich viel mehr das Gefühlserlebnis, das der Gedanke klärte. Von Charlotte von Kalb hatte er sich entfernt und weilte fortan nur als Freund in ihrer Nähe. Aber durch die Liebe sein Denken zum Gefühl erwärmen zu lassen und seinem Leben und Schaffen menschlich schönen Inhalt zu geben, war ihm klar erkanntes Bedürfnis. Am 7. Januar 1788 tat er Körner von Weimar aus das Geständnis, er müsse heiraten: „Alle meine Triebe zu Leben und Tätigkeit sind in mir abgenutzt; diesen einzigen habe ich noch nicht versucht. Ich führe eine elende Existenz, elend durch den inneren Zustand meines Wesens. Ich muß ein Geschöpf um mich haben, das mir gehört, das ich glücklich machen kann und muß, an dessen Dasein mein eigenes sich erfrischen kann." Und der Schlußgedanke aus der „Resignation" fließt ihm in die Feder: „Wenn ich nicht Hoffnung in mein Dasein verflechte ..., so ist es um mich geschehen."

Damals kannte er das Weib bereits, von dem er diese Beseligung erwartete: Lotte von Lengefeld. Mit ihrer unberührten Frauenhaftigkeit, ihrer jugendlichen Heiterkeit, ihrem tiefen Gemüt, ihrer von Liebe zu allem Geistigen veredelten Anmut erschien sie ihm als die Erfüllung seiner Sehnsucht, als die Harmonie, von der er träumte. „Guten Morgen!" schreibt sie ihm einmal, „Sie sind doch heute heiter und froh?" Ein andermal, wie sie Anthologie-Gedichte Schillers gelesen: „Der schwermütige Ton, der in Ihren Gedichten herrscht, tat mir weh; ich möchte, Sie sähen die Welt immer heiter an und das Schicksal gäbe Ihnen nur Freude." In den Monaten, die Schiller im Sommer 1788 in Volkstädt und Rudolstadt zubrachte, taute im beständigen Verkehr mit Lotte und ihrer Schwester Caroline sein Gemüt auf. Das Wort ging in Erfüllung, das er Ende Mai an die Schwestern schrieb: „Rudolstadt und diese Gegend überhaupt soll, wie ich hoffe, der Hain der Diane für mich werden; denn seit geraumer Zeit geht mir's wie dem Orest in Goethes „Iphigenia", den die Eumeniden herumtreiben... Sie werden die Stelle der wohltätigen Göttinnen bei mir vertreten und mich vor den bösen Unterirdischen beschützen."

Aber noch war dieses Gefühl der Harmonie und Schönheit nicht Erfüllung, noch blieb es dem sentimentalischen Dichter Sehnsucht, Hoffnung, Glaube. Noch war es ihm, bei der dauernden Gespannt-

heit seiner äußeren Lage, versagt, die Schönheit in der zeitlichen Wirklichkeit zu finden. Der Gedankendichter schuf sich eine zeitlose Welt als ihre Wohnstätte: die Antike, oder richtiger: die Götterwelt Griechenlands. Es ist kein Zufall, daß seine erste aufflammende Begeisterung für das klassische Altertum und seine Kunst in die gleiche Zeit fällt, wo er seinen Liebesfrühling mit Lotte Lengefeld durchlebte.

Zum Künstler fühlte er sich geboren. Künstler zu sein, erschien ihm als das Ziel seines Lebens. Als Künstler stellt er sich immer mit edlem Stolz Körner, dem Gelehrten und Kritiker, in den Briefen gegenüber. Aber er kannte auch den Feind in seiner eigenen Brust, der ihn stets aufs neue hinderte, ein Künstler zu sein: der Gedanke, die Abstraktion, die Spekulation. Durch den Gedanken hatte er die trüben Anfechtungen der sinnlichen Welt überwunden und sittliche Größe in sich ausgebildet. Aber welkte in der Eiseskälte des Gedankens nicht die holde Blüte der Schönheit, der Kunst dahin? An seiner abstrakten Neigung war zu einem Teile ein Außerindividuelles schuld: die Akademie. Aber es war doch viel von der ungerechten Gewalttätigkeit der willensstarken Persönlichkeit dabei, wenn er nun einer ganzen Kultur die Schuld beilegte, was doch im Grunde nur seine persönliche Schwäche war, und die nachantike Geistesentwicklung der Lebensfeindlichkeit und des Schönheitshasses anklagte.

Es geschah in den „Göttern Griechenlands", die im Märzheft 1788 von Wielands „Merkur" erschienen. Mit schimmernden Farben malt seine sentimentalische Sehnsucht das Idealbild eines in schöner Natur seligen Lebens, da die griechischen Götter noch die Welt regierten. In die liebliche Hülle der Dichtung kleidete sich die Wahrheit. Naturkräfte versinnbildlichte die Phantasie in göttliche Wesen. Die Sonne war Helios mit seinem goldenen Wagen, „Eine Dryas lebt' in jedem Baum". Alle Orte waren durch Spuren der Götter geweiht, die zu Menschen niederstiegen. Das Leben war Freude und Schönheit, und selbst an den Vorstellungen des Todes und des Jenseits haftete nichts Gräßliches: der Tod war kein Gerippe, und die Schattenwelt war Elysium.

Heute herrscht statt der Schönheit die Wahrheit, der der anmutigen Fabel entkleidete Gedanke, „das entseelte Wort". Der Gott der heutigen Welt ist Christus, dessen Evangelium das reine Leben im Geist ist:

Einen zu bereichern unter allen,
Mußte diese Götterwelt vergehn.

Es heißt freilich den Sinn des Gedichtes völlig verkennen, wenn man darin wie Fritz Stolberg eine dogmatische Befehdung des Christentums als Religion sieht. Es richtet sich gegen etwas Weiteres: gegen eine ganze Geisteshaltung. Gegen die abstrahierend-spekulative Form modernen Denkens, von der — nach Schiller — das Christentum nur eine Phase ist und die in noch höherem Maße in der modernen Wissenschaft erscheint. Wissenschaftliche Abstraktion, nicht christlicher

Glaubenssatz, ist der Begriff Naturgesetz, den Schiller mehrmals der antiken Naturvergötterung gegenüberstellt. Wo einst Helios seinen goldenen Wagen lenkte, dreht sich jetzt, „wie unsre Weisen sagen, Seelenlos ein Feuerball". In den Gedichten der Anthologie verwendet Schiller Newtons Gravitationsgesetz als Symbol der Weltharmonie. In der „Phantasie an Laura" ist ihm die Liebe dieses Gesetz der Harmonie:

Tilge sie vom Uhrwerk der Naturen —
Trümmernd auseinander springt das All,
In das Chaos donnern eure Welten,
Weint, Newtone, ihren Riesenfall.

Jetzt, die künstlerische Unfruchtbarkeit der akademischen Spekulation schmerzlich fühlend, klagt er:

Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,
Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,
Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,
Die entgötterte Natur.

Es ist nicht Religion, sondern Wissenschaft, was Schiller hier anklagt — die Abstraktion in seiner eigenen Brust als Feindin des Künstlers. Den eigenen Riß zwischen Ich und Welt, Ideal und Wirklichkeit fühlt und denkt er in die Welt hinein — die moderne Welt, in die er nun einmal hineingestellt ist. In der endgültigen, um elf Strophen verkürzten Fassung des Gedichtes, die in der Sammlung von 1803 erschien, spricht die neue Schlußstrophe die Idealität von Gedankenwelten, wie der griechischen Mythen, nach dem Standpunkt des klassischen Dichters in einer sentenziösen Formel aus:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Aber die kühle Klarheit dieser Erkenntnis des Gereiften schließt allzu eilfertig die ringende Sehnsucht ab, von der das Gedicht des Werdenden voll ist. Organischer, wahrer läßt der ursprüngliche dreistrophige Schluß den tiefstgefühlten Zwiespalt des Dichters als schmerzvollen Riß des modernen Menschen empfinden. Der Gegensatz zwischen Ich und Welt, wie er zu Ende des 18. Jahrhunderts gegenüber der früheren Einheit von Welt und Ich in dem Denken aufbricht, wird ihm zum Gegensatz zwischen modern-christlicher und antiker Weltanschauung. Die Menschen des Altertums standen den Göttern näher; zwischen den heutigen Menschen und ihrem Gotte gähnt eine tiefe Kluft:

Bürger des Olymps konnt' ich erreichen;
Jenem Gotte, den sein Marmor preist,
Konnte einst der hohe Bildner gleichen —
Was ist neben dir der höchste Geist
Derer, welche Sterbliche gebaren?
Nur der Würmer erster, edelster.
Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher.

So klingt denn in der ursprünglichen Fassung das Gedicht nicht in eine kühl-klare Scheidung von Idealkunst und sinnlicher Wirklichkeit aus, sondern in das sehnsuchtsvolle Gebet an Gott, eine Scheidung zu vollziehen, den Dichter vom Denker zu lösen, ihm entweder die „ernste strenge Göttin" Wahrheit oder ihre „sanftre Schwester" Schönheit zu senden.

Aus dem Gefühlston, der mitschwingt, erkennt man, daß die Sehnsucht des Dichters den Wagebalken in dem Entweder — Oder bereits nach der Seite des Oder neigt: die Schönheit wiegt ihm schwerer als die Wahrheit, die Kunst schwerer als der Gedanke.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der „Götter Griechenlands" schrieb Schiller an Körner: „Ich muß ganz Künstler sein können, oder ich will nicht mehr sein." Immer brennender war das Problem in ihm geworden. Durch das Denken war er zur Kunst gekommen; in der sprachgewaltigen Darstellung von Gedanken hatte der Lyriker geschwelgt. Aber war das Kunst? War Kunst nicht vielmehr Anschauung unmittelbar erlebter Wirklichkeit, Bild? Seit Schiller aus der spekulativen Atmosphäre Schwabens in die künstlerische Weimars gerückt war, quälte ihn die Frage mehr und mehr. Er spürte, es war die Existenzfrage des Künstlers. Wieland, der selber in seiner Jugend Gedankendichtung gepflegt, rügte das Allegorisch-Philosophische an Schillers Lyrik und den Mangel an Leichtigkeit. Schiller selber erkannte: „Die Hauptsache kommt nun bei einem Künstler darauf hinaus, ob der Hauptgedanke, um den ich mich bewege, den höchsten Grad der Anschaulichkeit erhalten hat." Vor allem aber verwirrte ihn die Persönlichkeit Goethes im Tiefsten zugleich durch den Reichtum und die Wahrheit seiner Weltkenntnis wie durch die unmittelbare Kraft ihrer künstlerischen Verbildlichung. „Er hat", gestand er Körner, „weit mehr Genie als ich, und dabei weit mehr Reichtum an Kenntnissen, eine sichrere Sinnlichkeit, und zu allem diesem einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn." Der Gedankendichter fühlte das Wesensverschiedene des unmittelbaren Erlebnisdichters. Noch war in ihm die Berechtigung beider Arten, die später der Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung aussprach, nicht zu klarer Erkenntnis kristallisiert. Aber der Wille lebte in ihm, sein Wesen neben dem Goethes durchzusetzen. Und zwar als Künstler. Sein großes Gedicht „Die Künstler", im Herbst 1788 und im Frühjahr 1789 in mehreren Anläufen ausgearbeitet, bezeugt es.

Es ist Schillers größtes Preislied auf die Würde der Kunst und die sittlich-kulturelle Aufgabe ihrer Diener. Die klare Herausstellung der Hauptidee des Ganzen, „die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit", dankte er Wieland. In dem ersten Entwurfe lag sie noch „unentwickelt", wie Schiller Körner gestand. Tatsächlich bergen sie als Keim schon die „Götter Griechenlands".

Aber der Keim ist jetzt zum Baum entfaltet. Nicht mehr Wahrheit oder Schönheit lautet jetzt Schillers Erkenntnis, sondern Wahrheit in Schönheit:

Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land:
An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
Übt sich am Reize der Verstand. — —
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

In seinen früheren philosophischen Gedichten, noch in den „Göttern Griechenlands", bewegt sich Schillers Denken in spekulativer Dialektik vorwärts. Er gibt Räsonnement, Reflexion in leidenschaftlich-rhetorischer Sprache. Jetzt hat ihm sein geschichtliches Studium einen Weg gezeigt, aus der Abstraktion sich der Anschauung zu nähern. Er wählt die Form der historischen Entwicklung des Stoffes und erreicht so einen Abglanz von poetisch lebendigem Geschehen. Das Kompositionsprinzip des „Spazierganges" wird vorweggenommen, ohne daß es Schiller mit derselben Kunst bemeistert.

Die Schönheit blieb, als Gott die Menschen aus dem Paradiese verstieß, als Wegweiserin aus dumpfer Sinnlichkeit in das Reich des Lichtes ihnen zurück. In ihren Harmonien erblicken sie als sinnliche Erscheinung die sittliche Gesetzmäßigkeit der Welt (V. 66—90). Die Künstler wurden die ersten Lehrer der Menschheit (V. 91—102). Aus Nachbildung von Naturgebilden ist die Kunst entstanden (V. 103—164). Als reines Schaffen des Geistes riß sie den Menschen aus der Barbarei los:

Jetzt wand sich von dem Sinnenschlafe
Die freie schöne Seele los;
Durch euch entfesselt, sprang der Sklave
Der Sorge in der Freude Schoß.

Nun schied sich Mensch von Tier. Sein Blick suchte die Sterne. Gefühl wuchs in seiner Brust. Die Sinnenliebe veredelte sich zur seelischen Liebe, die sich in Liedern melodisch aussprach (V. 165—219). Jetzt entstand bewußtes Kunstschaffen als Offenbarung der sittlichen Gesetze der Welt. Der Künstler bildete Götter, erschuf Mythen, lehrte das Schicksalswalten als Notwendigkeit verstehen und den Menschen sich heiter ins Unabwendbare fügen (V. 220—350):

Gelassen hingestützt auf Grazien und Musen,
Empfängt er das Geschoß, das ihn bedräut,
Mit freundlich dargebotnem Busen
Vom sanften Bogen der Notwendigkeit.

Wenn bis dahin die Entwicklung rein geschichtsphilosophisch vorgeschritten ist und der Gedanke sich begnügte, den innern Sinn des geschichtlichen Werdens allgemein-teleologisch zu deuten, ohne auf besondere Phasen und Ereignisse hinzuweisen, so wird diese allgemeine Betrachtung nun auf einmal unterbrochen durch die Schil-

derung einer historischen Einzelepoche, der Renaissance (V. 351 bis 382). Das ist fraglos eine Störung der geistigen Gesamthaltung des Gedichtes, ein Bruch in der Komposition und eine zwecklose Wiederholung des Grundgedankens. Und doch mag man Schiller verstehen. Auch das besondere geschichtliche Ereignis der Renaissance wurde ihm im Zusammenhange des Ganzen zum Symbol. Die Renaissance, ursprünglich eine ästhetische Bewegung, wird ihm die Wiege des modernen wissenschaftlichen Denkens. So gewinnt Schiller einerseits ein geschichtliches Beispiel für seine Grundidee, daß die Kunst die Erzieherin zur Wahrheit sei, anderseits kann er an die Darstellung der Entwicklung der modernen Wissenschaft aus dem Kunstempfinden der Renaissance nun, was ihn persönlich vor allem beschäftigt, die Gegenüberstellung von Wissenschaft und Kunst anknüpfen (V. 383—424). Nicht die Wissenschaft, wie es geschichtlich scheint, sondern, wie das philosophische Denken lehrt, die Kunst ist die höchste Tätigkeit des menschlichen Geistes.

Mit euch, — ruft er den Künstlern zu — des Frühlings
Begann die seelenbildende Natur; [erster Pflanze,
Mit euch, dem freud'gen Erntekranze,
Schließt die vollendende Natur.

Darum darf die Wissenschaft der Kunst und der harmoniespendenden Schönheit nicht vergessen:

Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in euren Armen erst sich freun,
Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Gedanken, die Schiller bald darauf (Ende Mai 1789) in der Jenaer Antrittsrede weiter ausführen wird, klingen an: die Wissenschaft erreicht in mühseliger Einzelforschung, was die Kunst auf einmal; sie bietet das Bild des Lebens zerstückt, das die Kunst als Ganzes gibt.

Mit eindrucksvoller Mahnung an die Künstler, der Menschheit Würde, die in ihre Hand gegeben, zu wahren, schließt das Gedicht (V. 425—481). Das Kunstwerk ist Offenbarung der höchsten Weltgesetze, der Wahrheit, durch die Schönheit:

Der freisten Mutter freie Söhne,
Schwingt euch mit festem Angesicht
Zum Strahlensitz der höchsten Schöne,
Um andre Kronen buhlet nicht!
Die Schwester [die Wahrheit], die euch hier verschwunden,
Holt ihr im Schoß der Mutter [der Schönheit] ein;
Was schöne Seelen schön empfunden,
Muß trefflich und vollkommen sein.

Mit diesem schwindelnd hohen Gipfel, auf den Schiller den Künstler stellt, ist sein Gedicht zugleich eine Absage und eine Verheißung: eine Absage an sein eigenes, verworren-dumpfes Jugendschaffen, eine Verheißung neuer vollendeter Kunst. Zur gleichen Zeit, da er so seinem eigenen Streben das höchste Ziel wies, erschien

Bürgers Gedichtsammlung. Schiller rezensierte sie im Januar 1791 in der Jenaischen „Allgemeinen Literatur-Zeitung". Seine Besprechung, ungerecht und hart gegen Bürger, gibt das umfassendste Bekenntnis seiner Auffassung der lyrischen Dichtung und einen nachträglichen Kommentar zu den „Künstlern". „Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellt." Diese Aufgabe der Dichtung aber setzt einen Dichter voraus, der ihr gewachsen ist. Er muß eine reife, sittlich ausgebildete, vorurteilsfreie Persönlichkeit sein, damit er die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit seiner Zeit geläutert und veredelt in den Spiegel der Kunst sammeln kann. „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Wert seines Gedichtes kann kein andrer sein, als daß es der reine vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage eines interessanten vollendeten Geistes ist."

Damit kennzeichnet Schiller die Stärke und Schwäche seiner eigenen Lyrik. Indem er die Forderung des Interessanten aufstellt, mißt er die Lyrik mit allzu einseitig intellektualistischem Maßstabe, bekennt er, wie sehr ihm der Sinn für das eigentlich Lyrische, das Gefühlsmäßig-Dumpfe, Ursprüngliche und Geist-lose gebricht. Hebbel sah hier gerechter und tiefer, wenn er einmal erklärt, daß die echte Lyrik anscheinend immer das Alte, das Gewöhnliche, das längst Bekannte bringe. „Wer könnte dem Rezensenten etwas Erkleckliches erwidern, der Uhlands wunderschönes Lied: ‚Die linden Lüfte sind erwacht' mit den Worten abfertigte: was ist denn darin gesagt, als daß alles auf Erden sich ändert, das Schlimme ins Gute, das Gute ins Schlimme, und wer wußte das nicht, bevor er dies Lied in die Hände bekam?" Und Schiller verkennt auch, aus dem gewaltigen Verantwortlichkeitsgefühl seiner eigenen Persönlichkeit heraus, die Bedeutung des Volkstümlich-Naiven in Bürgers Lyrik, wenn er „Idealisierung, Veredlung" eine der ersten Erfordernisse des Dichters nennt, „ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen".

Mit der Schroffheit seiner Verdammung fügte er Bürger schweren Schaden zu. Aber es war die ungerechte Rücksichtslosigkeit des einem hohen Ziele zukämpfenden Genies. Daß er auf dem rechten Wege war, mochte ihm Goethes Urteil bezeugen, der, wie er voll

Stolz Körner meldete, öffentlich erklärt hatte, er wünschte selber der Verfasser der Rezension zu sein. Noch entlastender aber ist, daß er die Vertiefung und Läuterung, die er von Bürger forderte, selber erstrebte durch den sechsjährigen heldenhaften Verzicht auf alles Kunstschaffen.

Es ist eine jener schicksalhaften Fügungen, die zum Werdegang des Genies gehören, daß jetzt Kants Philosophie in Schillers Entwicklung eingriff. Man mag es beklagen, daß sie mit ihrer logischen Scheidekunst Schillers Lyrik zerstörte; man mag sich sogar fragen, ob das Kanterlebnis dem Dramatiker zugute kam; jedenfalls aber brachte es dem ringenden Denker Klärung und Ruhe. Es klingt wie eine siegesgewisse Vorahnung dieses Gewinnes, wenn er am 1. Januar 1792 Körner schrieb: „Ich treibe jetzt mit großem Eifer Kantische Philosophie... Mein Entschluß ist unwiderruflich gefaßt, sie nicht eher zu verlassen, bis ich sie ergründet habe." Seine Seele war ein Acker, der zum Frühlingswachstum bestellt ist. Fragen hatten sich in ihr gebildet, in deren Fassung bereits die Richtung der Antwort lag. Hie und da meint man in den vorkantischen Werken, mitten in Vorstellungsreihen aus dem Denken der Aufklärung, einen Kantischen Gedanken aufblitzen zu sehen. Nun war es Kant, der das Chaos teilte.

Poetisierte Metaphysik durchflutet Schillers Jugendlyrik. Auch er lebte des naiven Glaubens, daß das Denken die Dinge an sich ergründen könne und das Kunstschaffen die Gebilde der Natur nachzuahmen habe. In Goethe war ihm das Genie entgegengetreten, in dessen Werken die Natur selber Kunst geworden zu sein schien. Wie tief stand er, der bildungs- und vorstellungsarme, gequälte und ringende, unter jenem! Sein ganzes Dasein als Künstler wankte.

Da war Kant der Erlöser. Mit seiner Abgrenzung des menschlichen Erfahrungsbereiches von dem Ding an sich blies seine Erkenntnistheorie die metaphysischen Träume aus Schillers Denken. Mit seiner Betonung der Freiheit des sich selbst Gesetze gebenden Menschen stärkte er die sittliche Wucht von Schillers Persönlichkeit. Mit seiner klaren Scheidung von Natur und Kunstschaffen gab er Schiller, dem naturfernen, die Möglichkeit, ein Künstler neben Goethe zu sein. Durch seine Feststellungen über die absichtslose Zweckmäßigkeit oder Autonomie des Kunstwerks, über die Schönheit als Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Verstand hellte er Schillers theoretische Unklarheit auf über das Verhältnis von Kunst und Moral und ebnete ihm die Bahn zum eigenen Schaffen. Das ganze Glück, der ganze Stolz, den rechten Weg beschritten zu haben, brechen aus dem Worte, das Schiller etwa ein Jahr nach Beginn seines Kantstudiums an Körner schrieb: „Es ist gewiß von einem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden, als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie

ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; sowie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze."

Durch Schillers ganze bisherige Entwicklung geht die Dissonanz von Sinnlichkeit und Verstand. Nun zieht er mit Kants Hilfe aus dem Gegensatz die fruchtbarste Folgerung. In seinen Briefen über die ästhetische Erziehung erscheint die Sinnlichkeit als Sachtrieb, der Verstand als Formtrieb. Der Sachtrieb geht von dem physischen Dasein des Menschen aus und ist bestrebt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen, zur Materie zu machen und ihn dem Wechsel des Zustandes zu unterwerfen. Der Formtrieb geht aus von dem absoluten Dasein des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur und ist bestrebt, ihn in Freiheit zu setzen, Harmonie in die Verschiedenheit seines Erscheinens zu bringen und bei allem Wechsel des Zustandes die Einheit der geistigen Persönlichkeit zu behaupten. Der Sachtrieb apelliert an das Gefühlsleben, der Formtrieb an den Verstand. Diese beiden Triebe stehen in notwendiger Wechselbeziehung zueinander. Verbinden sie sich, so entsteht als Resultante der Spieltrieb. Sucht der sinnliche Trieb wechselndes, den Gesetzen der physischen Notwendigkeit unterworfenes Leben hervorzubringen, der Formtrieb dauernde Gestalt zu schaffen, so erzeugt der Spieltrieb lebendige Gestalt oder Schönheit. Er schafft die absichtslose Zweckmäßigkeit des Kunstwerkes, wie es am reinsten die Griechen geschaffen. In der Schönheit der griechischen Kunst hat sich der materielle Zwang der Naturgesetze wie der geistige Zwang der Sittengesetze verloren in dem höhern Begriff von Notwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßt, und aus der Einheit jener beiden Notwendigkeiten geht erst die wahre Freiheit hervor. Gemüt und Verstand werden durch sie in gleicher Weise befriedigt.

Und doch haftet auch den Briefen über die ästhetische Erziehung noch der Schein einer Unklarheit an: die sehnsüchtige Verherrlichung der griechischen Kunst, des griechischen Lebensideals durch den modernen Menschen. In der nach ihrer Wirkung fruchtbarsten Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung (1795) ist dieser Schein der Unklarheit überwunden. Hier hat die rastlose und tiefgrabende Denkarbeit Schillers durch die Scheidung der Begriffe naiv und sentimentalisch die Grenze gezogen zwischen antikem und modernem Lebens- und Kunstideal. Es beeinträchtigt den Wert seiner Unterscheidung keineswegs die Vermischung der historischen und der ästhetischen Betrachtungsweise. Er weiß so gut wie Goethe, daß die wirkliche „Antike" keine Kultureinheit war, deren Inhalt ein Wort auszuschöpfen vermag. Er denkt bei dem Begriff Altertum nur an eine kleine Zahl von Lebens- und Kunsterscheinungen, die ihm in ihrer idealen Vollendung als typisch erscheinen. So ist der Unterschied weniger geschichtlich-zeitlich als ästhetisch-psychologisch. Letzten Endes — das dürfte doch wohl der Keim sein — die Formulierung

der Auseinandersetzung seiner Persönlichkeit mit dem Phänomen Goethe. Die Scheidung zwischen dem Gedanken- und dem Anschauungsdichter. Das Entscheidende ist das seelische Verhältnis zur Natur. Die Alten „empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche. Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homers Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirt den Ulysses bewirten ließ, als was die Seele des jungen Werthers bewegte, da er nach einer lästigen Gesellschaft diesen Gesang las. Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit". Der in der Natur lebende, natürlich empfindende Dichter ist naiv; der aus dem Gefühl seiner Naturentfremdung die Natur suchende Dichter ist sentimentalisch. Der naive Dichter rührt uns durch Natur, sinnliche Wahrheit, lebendige Gegenwart; er stellt dar, was er sieht. Der sentimentalische rührt durch Ideen. Er reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und hat sich auseinanderzusetzen mit dem Gegensatz zwischen der Wirklichkeit als Grenze und seiner Idee als dem Unendlichen. Je nachdem er mehr bei dem einen oder andern verweilt, wird seine Dichtung Satire oder Elegie.

Es zeugt von der hohen Klarheit wie von dem sittlichen Ernst Schillers, wenn er nun von dem gewonnenen Standpunkte aus die Dichter mustert, die die Bildner seiner Jugend waren: Rousseau, Haller, Klopstock. In ihrer Charakteristik spricht er zugleich das strenge Urteil über seine eigene Jugendlyrik. Es zeugt nicht minder von Einsicht und Ernst, wenn er den Aufsatz ausmünden läßt in die Unterscheidung der zwei Veranlagungsformen: des Realisten (Goethe) und des Idealisten (Schiller), und es ist die großartigste Selbstdarstellung, die jemals ein Dichter gegeben hat, wie er sich als den Idealisten kennzeichnet: die Dinge, denen der Realist sein Denken unterwirft, muß er seinem Denkvermögen unterwerfen. Er kann absolute Wahrheiten besitzen und in seinen Kenntnissen nicht gefördert sein. Indem er auf das Allgemeine, Ausgleichende sein Augenmerk richtet, vernachlässigt er leicht das Besondere, Unterscheidende. Daher mag man ihm, bei Höhe und Weite der Spekulation, Leerheit an bestimmtem Gehalte vorwerfen.

Wie wahr, wenn er dann die moralische Größe des Idealisten preist: „Gibt es überhaupt nur im wirklichen Leben eine wahrhaft sittliche Tat, die es auch vor einem rigoristischen Urteil bliebe, so kann sie nur von dem Idealisten ausgeübt werden... Wenn sich der Realist, auch in seinem moralischen Handeln, einer physischen Notwendigkeit ruhig und gleichförmig unterordnet, so muß der Idealist einen Schwung nehmen, er muß augenblicklich seine Natur exaltieren, und er vermag nichts, als insofern er begeistert ist. Alsdann freilich vermag er auch desto mehr, und sein Betragen wird einen Charakter der Hoheit und Größe zeigen, den man in den Handlungen des Realisten vergeblich sucht."

Wer mit solcher Klarheit die Vorzüge und Schwächen seines geistigen Selbst und seines Gegensatzes zu erkennen vermag, ist bereits auf dem Wege zu einer höhern Einheit, in der sich beide lösen. Das war für Schiller der Klassizismus. Die symbolische Kunst. Die Darstellung des Allgemein-Geistigen — der Idee — am besondern Bilde, ohne daß dieses so tief in das Individuelle untertaucht, daß die Idee nicht mehr sichtbar ist. Jenes — das Allgemeine — gibt das Gesetz und schafft die wesentliche Wahrheit; dieses — das Besondere — erzeugt das sinnliche Leben. So konnte Goethe, aus dem Reiche der Anschauung kommend, nun dem aus dem Lande des Gedankens an ihn Herangeschrittenen die Hand zum Bunde reichen. So konnte aber auch Schiller wieder zur Dichtung zurückkehren, geklärt, vertieft, um das Wort zu erwahren, das er damals an Goethe schrieb: der Dichter sei der einzige wahre Mensch und der beste Philosoph nur eine Karikatur gegen ihn.

Den philosophischen Gedichten, die auch jetzt wieder die Brücke schlagen, spürt man die Schärfung des Gedankenlebens an: die Ideen gruppieren sich klarer. Die Weltanschauung ist die kantische. Die Sprache hat von der schwärmenden Rhetorik von einst nur noch den hohen Schwung behalten, den eine stolze Entsagung adelt. Lyrisch am höchsten stehen die im Sommer 1795 entstandenen „Ideale", deswegen, weil der Dichter hier die Weitung seines innern Erlebens zu philosophischen Abstraktionen meidet und, was er zu bekennen hat, aus dem engen Raum seiner eigenen Brust hervordringen läßt. Es ist der wehmütige Gesang von dem Schwinden der eigenen Ideale in gar nicht philosophischer Bedeutung des Begriffes, der Ideale der Jugend, deren lockende Schönheit vor der unerbittlichen Wahrheit des Lebens nicht standhält: Der Naturpantheismus, dessen flimmernde Morgennebel die kühle Klarheit der kritischen Vernunft zerblasen. Schaffenspläne und Künstlerstolz, die vertiefte Erkenntnis zur Demut herabgestimmt. Erkenntnisdurst, der nicht gestillt ward. Von all dem rauschenden Geleite sind ihm nur die Freundschaft und die Beschäftigung geblieben, und, über ihnen schwebend, die Hoffnung. Wie bescheiden ist die stolz fliegende Seele geworden! Wie gedämpft klingt die Sprache des einst zum Höchsten ringenden Geistes! Schiller hat den Kern der Kantischen Lehre gewiß sicherer erfaßt als Heinrich von Kleist; aber ein fern abgeschwächter Widerhall von dessen Verzweiflungsschrei tönt uns auch aus seinen „Idealen" entgegen. Der Sacrifizio dell' intelletto ist schwer, aber das Opfer der Phantasie nicht minder. Es war doch nicht der erste beste Wahn- und Aberglauben, den man mit dem Übertritt zu Kant preisgab.

„Das Ideal und das Leben" (als „Das Reich der Schatten" im Septemberheft 1795 der „Horen" erschienen) zeigt die sehnsüchtige Wehmut des Fühlenden durch die sittliche Energie des Schaffenden überwunden. Die lyrische Biegsamkeit ist zum philosophischen Ge-

danken gestählt. Anschließend an Ideen der Briefe über die ästhetische Erziehung vor allem, tief aus dem Grunde seiner Persönlichkeit schöpfend, hat der Dichter den bangen Streit seiner Jugend zwischen Sinnlichkeit und Geist, Welt und Ich nun geschlichtet. Wechsellos selig zu sein, darf der Mensch nie hoffen; nur den Göttern ist es beschieden, die dafür auf das Leben verzichten müssen. Dem Menschen aber bleibt nur die bange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Wer dem Sinnenglück lebt, ist dem „Stofftriebe" untertan und wird, rasch gesättigt, von ihm verzehrt:

Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierde Flucht.

Nur wer den Formtrieb, die (geistige) Gestalt, das Ideal in sich wirken läßt, schafft Ewiges. Denn wo der dem sinnlichen Reiche Hingegebene im dumpfen Genusse erschlafft, treibt das Ideal den, der sich ihm zu eigen gibt, in nie müdem Ringen immer weiter und höher. Das ist der Grundgedanke des Gedichtes — das Bekenntnis von Schillers sittlicher Energie.

Die strenge, licht- und kunstvolle Klarheit, in der dieser Gedanke antithetisch entwickelt wird, verrät seinen Denkursprung, wie die hin- und herflutenden Vorstellungen Goethescher Hymnen ihre Herkunft im Gefühlserlebnis bekunden. Die erste Strophe scheidet Götter und Menschen, die zweite bis fünfte stellt dem Sinnengenuß das Ringen um die „Gestalt" gegenüber. Die folgenden vier Strophenpaare (6—13) kennzeichnen sich schon durch die jeweiligen Eingänge mit „Wenn" und „Aber" und die entsprechenden syntaktischen Gliederungen als parallele Gegensätze: Mühe und Lohn des Ringens stellen sie dar. Das erste Paar setzt dem Kämpfer um irdisch-praktische Ziele — das Bild vom Wagenrennen schwebt vor — die selige Harmonie im Reiche der Schönheit entgegen. Das zweite Paar deckt den Kampf auch im Reiche des Kunstschaffens auf: die selige Schönheit, die als Preis winkt, muß errungen werden. Das dritte Paar trägt den Kampf des Idealisten ins sittliche Gebiet hinüber: hart und furchtbar streng steht das Sittengesetz vor dem, der noch in der Sinne Schranken weilt. Wer es in seinen Willen aufgenommen, wer den kategorischen Imperativ Kants begriffen und das allgemeine Sittengesetz zur Maxime seines Willens gemacht hat, der ist frei. Im letzten Paar endlich erscheint der geistig Ringende als der Besieger auch des körperlichen Leidens der gequälten Menschheit: sogar der namenlose Jammer eines Laokoon zerweht im Reiche der Ideen, und in der Erkenntnis der Nichtigkeit des Sinnenlebens zerfließt der schneidende Schmerz in sanfte Wehmut. Zwei Schlußstrophen fassen die gedankliche Entwicklung in eindrucksvollem Bilde zusammen: der ringende Geistesmensch ist Herakles. Alle Plagen, alle Erdenlasten muß er auf seine willigen Schultern nehmen; aber, des Irdischen entkleidet, darf er einst eingehen in die ewige Selig-

keit des Olymp. So trägt den Menschen, den der Eingang des Gedichtes von den Göttern trennt, die sittliche Kraft seines Ideale erstrebenden Willens schließlich doch zu jenen empor. Was für eine stolz-bescheidene Apotheose des eigenen Idealismus! Lessing hatte einst in der schlicht-menschlichen Sprache des Aufklärers bekannt: „Seines Fleißes darf sich jeder rühmen." Schiller aber erweitert seine sittliche Idee zum weltumspannenden Symbol — zum Bekenntnis eines über menschliche Ohnmacht weit hinwegfliegenden Idealismus. Er verallgemeinert, an Fichtes Seite tretend, sein geistiges Ich zum kulturschöpferischen Ich der Menschheit.

Kulturwerden stellt auch der „Spaziergang" dar, der, im August und September 1795 entstanden, im 10. Stücke der Horen als „Elegie" erschien. Bewußter und willensstärker hat sich der Denker zum Künstler gewandelt. Schiller selber fühlte es: im Vergleich zum „Spaziergang" war ihm das „Ideal und das Leben" „bloß ein Lehrgedicht". Am Ausgang seiner theoretischen Periode stehend, vereinigt die Dichtung aufs glücklichste den Geschichtschreiber mit dem Philosophen, macht die äußerlich-geschichtliche Entwicklung zur Offenbarung innerer Gesetzmäßigkeit, das Bild zum Träger des Gedankens, die Natur zur Anschauung der Idee. So wird sie, was „Das Ideal und das Leben" nur am Schlusse ist, durch und durch symbolisch.

Es war der glücklichste Einfall, einen Spaziergang durch eine wechselnde Landschaft zur Darstellung der wichtigsten Phasen der Kulturentwicklung der Menschheit zu machen und so, was als Gedankenprozeß im Innern lebte, teppichartig vor der Anschauung auszubreiten. Durch die Wanderung auf den Berg gewinnt Schiller die Energie persönlicher Willensentfaltung und die Höhe des geistigen Standpunktes. Der Wald schiebt eine willkommene Wand zwischen den bloßen Naturgenuß des Spaziergängers und das gedankliche Erlebnis der Landschaft als Kulturbild und mag mit seinem Schatten zugleich als Sinnbild der dämmernden Vorwelt gelten. Der Weite des Landschaftsbildes, das plötzlich den aus dem Wald Tretenden überrascht, entspricht die Weite der geschichtlichen Räume, auf die er zurückblickt. Und völlig natürlich bricht nun aus der Anschauung der Landschaft das geschichtliche Leben hervor: Straße und Strom sind Zeichen des sich bildenden Verkehrs. Herdengeläute und Hirtengesang offenbaren die früheste Wirtschaftsform, die Viehzucht; das Dorf die Landwirtschaft. Die regelrechte Pappelallee führt mit symbolischer Ankündigung aus der Freiheit des Landlebens in die geordnete Stadt, wo alles Regel wird und sogar die Götter, die spendenden Kräfte der Natur, in Mauern eingeschlossen sind. Nun bildet sich, durch die Enge des Zusammenlebens bedingt, politisches Denken: Vaterland, Staatsreligion und Opfermut des Bürgers für das Ganze. Dann, durch die Stärke geschützt, erblühen Gewerbe und Handel, Kunst, Technik und Wissenschaft. Mit der wachsenden

Erkenntnis schwillt der Freiheitsdrang und das Selbstgefühl. Das sich vordrängende Individuum mit seinem egoistischen Wollen zerstört die Grundfesten der Sittlichkeit: Wahrheit, Treue, Glauben. Die Kultur entartet zur Scheinkultur. Nun wird man sich plötzlich bewußt, wie weit man sich von der Natur entfernt hat, und um sie wieder zu gewinnen, zertrümmert man die Kultur. Aber flieht der Mensch damit nicht zur öden Wildnis hinaus, wo jedes Vorwärts aufhört? Den Wanderer hat sein Pfad dorthin geführt, wo er in grausiger Wildnis nur Basaltblöcke, Stoffe auf Stoffe, getürmt sieht. Was ihn aus der Verzweiflung rettet, ist der Gedanke der Natur, die mit ihrem unerschöpflichen Reichtum immer neues Leben spendet, durch die Mannigfaltigkeit der wechselnden Gestalten immer das gleiche Gesetz erfüllt.

So endet die gedankliche Bewegung des Gedichtes, wo sie angefangen, bei der Vorstellung der lebenschaffenden Natur, und die bildende Phantasie begleitet den Kreislauf. Mit der Schilderung des Berges, des Waldes und der bebauten Landschaft, die der Aussichtspunkt bietet, beginnt sie. Wie aber der Blick des Wanderers zur kulturschaffenden Stadt vorschreitet, verschließt er sich der Natur, wird zum Gedanken, der den Lauf des geschichtlichen Werdens nachdenkt. Auch dem Denken aber droht, wie dem Kulturleben, die gleiche Gefahr: die Zerstörung des Lebens durch das Zuviel der Freiheit. Für den denkenden Dichter heißt das reine Abstraktion:

Abschüssige Gründe
Hemmen mit gähnender Kluft hinter mir, vor mir den Schritt.

Auch das Denken bedarf, wenn es nicht nur im einsamen Luftraum wie der Adler hangen und an das Gewölke die Welt knüpfen will, der Anschauung, Rückkehr zur Natur, Berührung mit der Wirklichkeit.

Was Schiller als Gesetz der Geschichte und als Gebot des Denkens aufgedeckt, hat er als Dichter selber in dem „Spaziergang" erfüllt. Jene klaffende Zweiheit sinnlichster Glut und kältesten Denkens der Jugendgedichte ist hier geebnet zur Harmonie durchgeistigter Anschauung. Wenn er an Goethe den beobachtenden Blick rühmt, „der so still und rein auf den Dingen ruht", so haben Goethes Vorbild und die Muster der Alten ihn nun diese Reinheit der Beobachtung selber gelehrt. Man spürt förmlich die wählende Sorgfalt, mit der der Dichter die anschaulichen Wörter wählt: „Mit zweifelndem Flügel Wiegt der Schmetterling sich über dem rötlichen Klee." „Im Wind wogt das versilberte Gras." „Der Zweige laubigtes Gitter." Das ist die Sprache des Künstlers, der man es nicht anmerkt, daß ihr Schöpfer an der Hand Kants eben noch in die eisigen Höhen der Abstraktion emporgestiegen ist. Und doch hat auch Kant mitgeholfen, diese Wendung zu schaffen: durch seinen energischen Abruf von der Metaphysik, durch seine Begründung menschlichen Erfahrungs-

wissens. Von der Metaphysik, dem Pantheismus, hat Schillers Jugendlyrik gelebt. Nun wird der Bereich rein menschlicher Erfahrung der Stoff seiner schaffenden Phantasie. In Balladen und dann in den Dramen stellt er, nachdem er mit Lust und Leidenschaft mit Goethe im Xenienfeuer sich getummelt, Vorgänge und Kämpfe menschlicher Sage und Geschichte dar.

Völlig scheint Schiller nun neben Goethe zu stehen, durch den Kranz des klassischen Stiles, den beide halten, verbunden. Und doch nicht ganz. Was ihn von Goethe scheidet, ist die logische Bewußtheit, die sein Schaffen durchhellt. Er bleibt auch jetzt dem antithetischen Entweder — Oder des reinen Intellektualisten getreu, er kennt das Sowohl — Als auch des wahren Erlebniskünstlers nicht. Und dieses Entweder — Oder des Logikers setzt den Schlußstrich unter seine Lyrik. Der schwärmende Pantheismus seiner Jugend, das ethisch-ästhetische Ringen seiner Mannesjahre vermochte aus dem Gedankenerlebnis Lyrik zu schaffen. Jetzt, wo die Welt in völliger Klarheit vor ihm steht und er als die Aufgabe der Kunst die Nachbildung der anschaulichen Wirklichkeit erkannt hat, gibt er sich der Anschauung ganz hin und löst den Gedanken völlig im Bilde auf. Er schreibt Balladen und erfüllt in ihnen die ästhetische Forderung epischer Dichtung restlos. In ihnen zerfließen die Grenzen zwischen Epik und Lyrik nicht, wie in Goethes Balladen.

Dieser greift im „Fischer", im „Erlkönig" und in andern Gedichten tief ins Reich dunkler Elementargewalten hinein und spricht ihr mystisches Wirken im gefühlsstarken Bilde aus. Die Naturgläubigkeit des Pantheisten wirkt in ihnen. Schiller, der Kantianer, hat dem Pantheismus seiner Jugend entsagt und besitzt die Naturfrömmigkeit nicht mehr. Die brennende Glut des sittlichen Willens hat das träumende, halbwache, nebelhafte Frommsein aufgesogen, das der Lyriker zum Schaffen seiner Gebilde bedarf. Schillers Balladen stellen nicht das Walten dunkler Weltmächte dar, sondern rein menschliche Verwicklungen: die Verschwörung gegen einen Tyrannen und die Rettung der Verschwörer („Die Bürgschaft"), die überkühne Tat eines ehrgeizigen und liebenden Jünglings („Der Taucher"), den Kampf mit einem Drachen usw. Sie sind rein episch; Novellen in Versen. Alle Vorgänge liegen in dem hellen Scheine des Verstandes, den Kants Kritik der reinen Vernunft über das menschliche Geistesleben ausgegossen hat. Nicht das wunderreiche Wirken einer Weltvernunft durchwaltet diese Erzählungen als inneres Gesetz, sondern die klaren, formelhaften Begriffe menschlicher Sittlichkeit vollziehen sich in ihnen: Freundestreue, Übermut („der Mensch versuche die Götter nicht"), Selbstbezwingung („Gehorsam ist des Christen Schmuck"). Und auch wo die Handlung ins Reich des Übersinnlichen und Metaphysischen hinüberzugreifen scheint, wie im „Ring des Polykrates" und in den „Kranichen des Ibykus", da wickelt

sie sich tatsächlich doch nach den verstandesmäßig ausschöpfbaren Begriffen einer rein menschlichen Moralität ab. Ihnen allen — auch dem „Lied von der Glocke", der vielgeschätzten und überschätzten Darstellung des bürgerlichen Lebens, fehlt das Inkommensurable, das, wenn vielleicht nicht aller Poesie, so doch jedenfalls der Lyrik eigen ist.

Es ist nicht anders: Schillers Lyrik ist in der Höhenluft der Kantischen Philosophie der Atem ausgegangen. Darstellung himmelanstürmender Gedanken war sie ursprünglich, der Kampf zwischen Sinnlichkeit und Geist ihr Stoff. Wie die Gedanken geklärt, die sinnliche Glut zum sittlichen Willen geläutert und die menschliche Erfahrungswelt ihr Stoff geworden ist, erfüllt sich das Wort, das Schiller 1789 an Körner schrieb: „Das lyrische Fach, das Du mir anweist, sehe ich eher für ein Exilium, als für eine eroberte Provinz an. Es ist das kleinlichste und undankbarste unter allen."

Drittes Kapitel.

Hölderlin.

In einem Briefe an den achtzehnjährigen Hölderlin erzählt seine Jugendgeliebte Luise Nast folgenden Traum: „Du standst oben, wo man ins Kloster geht, wirst es wohl noch wissen, ach, vergangene Zeiten, wo ich Dich so oft sah, streckteſt Deine Arme sehnend nach mir aus, Gott im Himmel welcher Anblick, Deine schwarze Kutte, alles wieder wie vorher." So steht Hölderlin vor uns. Die Wirklichkeit war ihm das Kloster, dessen schwarze Kutte er widerwillig trug; das Ideal die Geliebte, nach der er sehnend die Arme ausbreitete. Kurze Zeit nur, ehe die eherne Pforte wieder hinter ihm zuschlug. Wie Schiller, sein großer Landsmann, war auch er zerteilt durch jenen Riß, der den geistigen Menschen der Zeit von der leidvollen und mangelhaften Wirklichkeit trennte. So hoch sein Geist schweifte, sein Körper wurde das Gefühl der Fesseln nicht los, und es blieb bei der Sehnsucht. Das ist die Grundstimmung seines Wesens: die weiche, ohnmächtige Sehnsucht, wie die Schillers der harte Wille ist, der kämpfend überwindet. Dem Jüngling mit den weiblichschönen Zügen gebrach die sittliche Kraft Schillers. Aber der Lyriker Hölderlin ist um diesen Mangel größer als der Lyriker Schiller. Denn die Urquelle der Lyrik ist nicht des Eroberers zuversichtliche Gewalt über die Welt, sondern das Heimweh des verlorenen Sohnes.

Durch alle Briefe der kurzen Lebensspanne seines wachen Geistes zieht sich die Klage über den harten, allzuharten Druck, mit dem die Wirklichkeit seine ach! so weiche Seele quält. Wenn Zwang und Not Schillers Geist zu unerhörter Kraftentfaltung peitschen, für Hölderlin sind sie eine Last, der er sich entziehen will, weil eine tödliche Angst ihn umschwebt, er müsse ihr im nächsten Augenblick un-

terliegen. Wie die klösterliche Zucht des Stiftes in Tübingen den Studenten bedrückt, und er die Mutter um die Erlaubnis bittet, es zu verlassen, klagt er: „Sie sehen, liebste Mama, meine körperliche und Seelenumstände sind verstimmt in dieser Lage; Sie können schließen, daß der immerwährende Verdruß, die Einschränkung, die ungesunde Luft, die schlechte Kost, meinen Körper vielleicht früher entkräften, als in einer freieren Lage. Sie kennen mein Temperament, das sich, eben weil es Temperament ist, schlechterdings nicht verleugnen läßt, wie es so wenig für Mißhandlungen, für Druck und Verachtung taugt.“ Man muß die Briefe des Siebzehn- und Achtzehnjährigen an seine Freunde lesen, mit dem nervösen Staccato der kurzen, leidenschaftlichen Sätze, den Gedankenstrichen zwischen den Wörtern, Wortgruppen, Sätzen, um den Ausruf nachzufühlen, den er einmal tut: „Ich bin zum Stoiker ewig verdorben. Das seh' ich wohl. Ewig Ebb' und Flut.“ Dieser Jüngling ist ein Werther, nur noch viel nervöser, beweglicher, empfindlicher, verwundbarer, mehr dem Augenblick hingegeben als Goethes Jugendgestalt. Und vor allem: ihm fehlt die Fähigkeit naiver Hingabe an die Natur und das Volksleben und damit ein Gegengewicht gegen die übermächtige Innerlichkeit.

Von Anfang an leidet er an der Verachtung oder wenigstens Mißachtung alles Äußeren, Sinnlichen, Wirklichen. Dem Klosterschüler und Studenten bedeuten Ort und Zeit so wenig, daß er es verschmäht, seine Briefe mit Ortsangabe und Datum zu versehen. Sie sind höchst arm an Schilderungen beobachteter Außenwelt, um so reicher an Darstellungen inneren Lebens: Klagen, Erinnerungen, Wünschen, Hoffnungen, Gedanken, Träumen. Neue Gegenden gleiten am Geiste des Reisenden vorüber wie Schattengebilde. Meist faßt er, wo er gewesen und was er gesehen, nur summarisch zusammen: „Nürnberg ist ein ehrwürdiger Ort mit seinen gotischen Palästen und emsigen Einwohnern und liegt recht freundlich da auf der weiten Ebene, die rings mit Tannenwäldern bekränzt ist. Ich lernte auch sehr kultivierte Menschen kennen.“ Oder von Waltershausen, dem Gute der Frau von Kalb: „Die Gegend ist sehr schön. Das Schloß liegt über dem Dorfe auf dem Berge, und ich habe eines der angenehmsten Zimmer.“ „Die Gegend hier ist trefflich.“ Man fühlt: die Außenwelt mit dem Wechsel ihrer Farben, der spielenden Mannigfaltigkeit ihrer Konturen gewährt ihm an sich kein Glück. Ihr Reichtum wird ihm nicht zum Erlebnis. Die wirkliche Gestalt dringt nur in den Vorhof seines Wesens, nicht ins Innere. Nur sein Verstand arbeitet damit, zieht sie aus zum Begriffe. Sie lebt nicht in seinem Gemüt als Gefühl, als Anschauung, beglückend, bereichernd durch ihr bloßes Dasein. Im Gegenteil, sie zerstreut seinen nach innen gerichteten Blick, und so eilt seine Aufmerksamkeit so rasch als möglich von der Außenwelt nach dem geistigen

Leben, zu den Menschen, ihrer Bildung, ihrem Innern, und noch lieber ins eigene Innere. Wie bezeichnend, was der Dreiundzwanzigjährige von seiner Reise aus Schwaben nach Waltershausen schreibt: „Über meine Reise von Stuttgart bis Nürnberg kann ich Euch nichts sagen. Ich schloß meist die Augen, und ließ Euch, und was mir sonst lieb ist, vor mir erscheinen.“ So drängt das innere Gesicht das äußere zurück, und was Außenwelt ist — Landschaft und Menschen —, muß zuerst Besitz seiner Seele, als Erinnerung Teil seines Gemütslebens geworden sein, ehe es wahrhaft für ihn da ist. „Ich glaube,“ schreibt er 1792 an die Schwester, „das ist das Glück und Unglück der Einsamkeit, daß alles, was man liest oder verfaßt, mehr in der Seele verarbeitet wird; aber das ist dann freilich schlimm, wenn was anders zu tun ist, daß die unzeitigen Gäste, die Gedanken ans Gelesene oder Verfertigte, denen, die hergehörten, den Platz versperren.“

Sein verwundetes Herz heilt nicht innige Hingabe an die Welt, sondern, wie er meint, Flucht ins Innere: „Sag' ihm,“ schreibt er einmal der Schwester, als sein Bruder Karl „ein bitter Kräutlein im Schreiberstande findet“, „ich habe ein Kräutlein gefunden, das jenes bittre ganz vergessen mache. Es sei — Beschäftigung des denkenden Geistes.“ Und fünf Jahre später: „Die Not und Dürftigkeit von außen macht den Überfluß des Herzens Dir zur Dürftigkeit und Not.“ Wer will sagen, wieviel Anteil an der Ausbildung dieser Weltscheu und -verachtung die klösterliche Abgeschlossenheit im Seminar zu Maulbronn und die harte Zucht im Stifte zu Tübingen gehabt? Seinen Hang zur Einsamkeit haben sie sicher genährt, indem sie zugleich ihm die Geistesfreuden erschlossen, in denen er lernend und träumend sich ergehen mochte. Schwärmte doch der Siebzehnjährige davon, nach Vollendung seiner Universitätsjahre — Einsiedler zu werden! So gewöhnte er sich daran, die Welt aus der Ferne zu betrachten. Was um ihn lag, mit Augen zu sehen, mit Händen zu greifen, war klein und kleinlich, stieß und engte ihn auf Schritt und Tritt. Das war die Wirklichkeit, wie sie leibte und lebte. Über sie war sein Urteil gemacht. Wie groß und schön war dagegen die Ferne! Die weite, freie Welt, die mit bläulichen Gebirgen und weichen, einfachen Hügelsäumen lockte! Was brauchte er am Einzelnen, Kleinen sich zu plagen, wo das Ganze, Große ihm winkte, als geistiger Besitz?

Er verschmähte die Menschen, um die Menschheit zu lieben, und gab sich dem Allgemeinen zu eigen. Vergeistigung wurde die Art und das Ziel seines Wesens. Er schwelgte in Idealen. Am Ausgange seines Studiums schrieb er 1793 dem Bruder: „Ich hange nicht mehr so warm am einzelnen Menschen. Meine Liebe ist das Menschengeschlecht, freilich nicht das verdorbene, knechtische, träge, wie wir es nur zu oft finden auch in der eingeschränktesten Erfahrung.

Aber ich liebe die große schöne Anlage auch in verdorbenen Menschen. Ich liebe das Geschlecht der kommenden Jahrhunderte. Denn dies ist meine seligste Hoffnung, der Glaube, der mich stark erhält und tätig, unsere Enkel werden besser sein als wir, die Freiheit muß einmal kommen, und die Tugend wird besser gedeihen in der Freiheit heiligem erwärmendem Lichte, als unter der eiskalten Zone des Despotismus. Wir leben in einer Zeitperiode, wo alles hinarbeitet auf bessere Tage." Da erinnert man sich plötzlich daran, daß zu jener Zeit, wo Hölderlin diese Worte schrieb, in Paris die Revolution tobte und das Haupt eines Königs fiel. Wie fern und blaß ist das Echo dieses Schreckens in Hölderlins Geist! Und wie rein und edel ist es in der Ferne geworden! Wirklichkeit und Ideal!

Hölderlin, 1770 in Lauffen am Neckar geboren, gehört dem Geschlechte der Romantiker an, obgleich er, auch hierin dem Leben fern, nicht in ihrem offiziellen Kreise verkehrte und nur von A. W. Schlegel beachtet wurde. Denn nicht der äußere Verkehr, sondern die Einheit der geistigen Richtung entscheidet geschichtliche Gemeinschaften. Und innerlich gehörte er zu ihnen. Was Novalis und die Schlegel (weniger Tieck) bewegte, bedrängte auch ihn. Sie waren wie die dritte Generation eines emporgekommenen Hauses. Die von etwa 1720 bis 1730 Geborenen — ein Klopstock, Lessing, Kant, auch Wieland noch — hatten den geistigen Wohlstand kämpfend erworben. Den um 1750 Geborenen (Herder, Goethe, den Göttingern, auch Schiller noch) hatte der erworbene den Lebensweg geebnet, und sie hatten ihn zum Reichtum gesteigert, den sie, sich noch der Mühen und Kämpfe ihrer Väter erinnernd, klug und sorgfältig hegten. Die Enkel aber, um 1770 geboren, ohne persönliche Erinnerung an die Sorgen der Großväter, im Wohlstand, ja Reichtum aufgewachsen und nur die mächtige Entfaltung vor Augen, bekundeten bereits, daß der Gipfel überschritten war, durch eine vornehme Haltung, die Sucht zu Vergeudung, Blasiertheit, Überhebung und ein Streben ins Maßlose. Wie kleinbürgerlich-treuherzig muten die Stürmer und Dränger, vor allem die Göttinger, uns an mit ihrer bescheidenen Freude zum Landleben und Volksliede, mit ihrer Entrüstung gegen die Unnatur der Standesunterschiede, mit ihrer Leidenschaftlichkeit und ihrem Schwelgen in Kraftausdrücken! Die Romantiker aber waren geborene Aristokraten — trotz oder gerade wegen ihrer vorübergehenden Schwärmerei für die Französische Revolution. Das Naturburschenhafte der Stürmer und Dränger stand ihnen gar nicht. Im Gegenteil, sie haßten das Gewöhnliche, den Durchschnitt, die Konvention in Leben, Wissenschaft und Kunst. Je mehr die freie, nüchterne, praktische Gesinnung der Aufklärung die Kreise des Bürgertums durchdrang, um so peinlicher zogen sie sich zurück aus diesem Reiche des Nutzens und der Vernunft. Das Rationale verachteten sie als das Flache. Dem Moralitätsideal der bürgerlichen Aufklä-

rung stellten sie die Immoralität, das ästhetische Lebensideal des Künstlers entgegen, das Friedrich Schlegel in der „Lucinde" verherrlichte, Schleiermacher verteidigte und Caroline lebte. Sie beteten zu den Göttern und Helden des Griechentums als den Personifikationen einer aristokratisch-ästhetischen Lebensauffassung — als den Genies des Mythos. Den ernsthaften und ehrbaren Realismus der Gesinnung und des Kunststiles bei einem Wieland oder Nicolai haßten sie als die verkörperte Banalität. Sie bildeten einen Klub junger Elégants in einer Mittel- oder Kleinstadt und taten sich etwas darauf zu gut, die Philister zu verblüffen durch immer neue Streiche. Überaus betriebsam, aber ohne ausdauernden Fleiß, war es ihnen Bedürfnis, von sich reden zu machen. Originalitätssüchtig, wie nur je ein aufstrebendes Geschlecht, ließen sie die Ideen, in denen sie aufgewachsen, oder die sie sich aus den Werken anderer Denker und Dichter in Altertum und Neuzeit angeeignet, in glänzenden Apperçus aufblitzen, indem sie sie ins Maßlose steigerten und zur Einseitigkeit verzerrten. Die Gebärde mußte oft genug die Tat ersetzen.

Eine solche Gebärde des Maßlosen war Friedrich Schlegels Bestimmung der romantischen Poesie als „einer progressiven Universalpoesie", war sein Begriff der „romantischen Ironie". Ironie heißt Wachsein des Verstandes, Besonnenheit, Selbstbehauptung des Denkens gegenüber dem Gefühlsreiz, der von dem Erlebnis ausgeht. So hatte Wieland, so hatte Goethe im „Wilhelm Meister" die Ironie geübt und Schiller sie in den Briefen über ästhetische Erziehung unter der Bezeichnung Spiel verkündet. Friedrich Schlegel, mit feinster Witterung für Zeitatmosphäre, griff sie auf, steigerte sie, verallgemeinerte sie zur Stimmung, Gesinnung, Haltung des ganzen romantischen Geschlechtes. Er merkte, daß sie die Schwungkraft war, den Schaffenden über die Beschränkungen der Wirklichkeit in die Unendlichkeit des Geistes zu erheben. Ironie war ihm also die Freiheit des geistig Überlegenen von den Bindungen der Natur, der äußeren Wirklichkeit und des Gemütes. „Ein recht freier und gebildeter Mensch — definierte er — müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade." Ironie ist Spiel mit der Welt und mit sich selbst, eine „stete Selbstparodie", und Goethe wird gelobt, weil er im „Wilhelm Meister" „auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint".

Wie weit steht die männliche Tüchtigkeit, der sittliche Ernst Fichtes ab von der lächelnden Frivolität Friedrich Schlegels! Und doch prägt sich auch in seiner Philosophie romantische Geistesart aus. Kants Idealismus setzen sie beide voraus, und das Streben ins Unendliche

ist beiden gemein. Kaum einer führt darum auch so tief in den anfänglichen Grund romantischen Wesens, wie Fichte, weil bei ihm geschlossene Weltanschauung, Folgerichtigkeit, Charakter ist, was bei Friedrich Schlegel Streuung der Lichtstrahlen, geistreiche Equilibristik und gewollte Charakterlosigkeit. Wenn Kant den Verstand des Menschen der Natur ihre Gesetze diktieren läßt, so macht Fichte die Welt zur Aufgabe des sittlichen Willens des Menschen. Wie Faust, durchläuft er mit seinem Wollen die drei Inhalte des neuplatonischen Logosbegriffes: Wort (= Sinn), Kraft, Tat. Der wollende Geist, das Ich, schafft die Welt, und es gibt keinen Stoff, der nicht — geistig — im Ich enthalten wäre, wie jedes Objekt ein Subjekt voraussetzt. So umspannt das Ich mit dem Ideale, das es als treibende Kraft erfüllt, die ganze Welt. Nicht zwei getrennte Reiche gibt es, wie Kant sie geschieden: die Dinge an sich und das Reich der Erscheinungen, Sittlichkeit und Wissenschaft, praktische und theoretische Vernunft, sondern nur ein einziges sittlich-geistiges Wollen, das Ich, das sich mit dem Stoffe der Wirklichkeit auseinandersetzt und die Natur in Geist umwandelt. So war durch jene Hintertüre, die Kant in der praktischen Vernunft offen gelassen, aufs neue die Metaphysik hineingeschlüpft als absoluter Idealismus. Kein Ding an sich stellte sich mehr dem menschlichen Intellekt gesondert gegenüber; es wirkte als Idee im Wollen des menschlichen Bewußtseins. Zur gleichen Zeit, wo der französische Usurpator die Länder der sichtbaren Welt seinem Erobererwillen als Ziel setzte, verkündete Fichte das Souveränitätsrecht des Ich über die Dinge der sichtbaren und unsichtbaren Welt. Das Streben der Zeit ging überall ins Maßlose, Unendliche.

Der Klosterschüler in Maulbronn, der Stiftler in Tübingen wußte nichts von Fichtes Ich oder von Friedrich Schlegels romantischer Ironie. Und doch war Hölderlin Geist ihres Geistes mit seiner Verachtung der Wirklichkeit, mit seinem sehnsüchtigen Streben ins Unendliche. Gleich dem jungen Schiller, ihm nachfühlend und -denkend, und zugleich platonische Ideen aus begeisterter Seele ausströmend, schwelgt er in einem liebetrunkenen Pantheismus oder eigentlich Panentheismus: er glaubt an eine göttliche Kraft, die aus dem Chaos der Elemente ein Reich gesetzmäßiger Harmonie macht. Urania nennt er sie nach Heinse. Liebe, Freude sind die Gefühle, in denen sie schafft; Freiheit das Gesetz ihrer Erscheinung. Schönheit die Wirkung ihres Wesens. Ihr Spiegel des Menschen Seele. In der „Hymne auf die Göttin der Harmonie" spricht sie zu dem Menschen:

Komm, o Sohn! Der süßen Schöpfungsstunde
Auserwählter, komm und liebe mich!
Meine Küsse weihten dich zum Bunde,
Hauchten Geist von meinem Geist in dich.
Meine Welt ist deiner Seele Spiegel,
Meine Welt, o Sohn! ist Harmonie;

Freue dich! zum offenbaren Siegel
Meiner Liebe schuf ich dich und sie.

Trümmer ist der Wesen schöne Hülle,
Knüpft sie meiner Rechte Kraft nicht an.
Mir entströmt der Schönheit ew'ge Fülle,
Mir der Hoheit weiter Ozean.
Danke mir der zauberischen Liebe,
Mir der Freude stärkenden Genuß!
Deine Tränen, deine schönsten Triebe
Schuf, o Sohn! der schöpferische Kuß.

Herrlicher mein Bild in dir zu finden,
Haucht' ich Kräfte dir und Kühnheit ein,
Meines Reichs Gesetze zu ergründen,
Schöpfer meiner Schöpfungen zu sein.
Nur im Schatten wirst du mich erspähen,
Aber, liebe, liebe mich, o Sohn!
Drüben wirst du meine Klarheit sehen,
Drüben kosten deiner Liebe Lohn.

Alle großen Ideen der Zeit bewegten auch ihn, und wenn je ein Jüngling um das zwanzigste Jahr herum ausschweifenden Träumen gelebt, so tat es Hölderlin. Die Revolution ließ ihn die Morgendämmerung einer neuen schöneren Welt hoffen. Von dem großen Jean Jacques ließ er sich über Menschenrecht belehren, und in dem Griechentum, dessen Sprache er im Kloster gründlich gelernt, sah er das Ideal eines höheren Lebens bereits einmal auf Erden verkörpert... Was für ein Ausblick eröffnet sich, wenn wir bedenken, daß Hegel und Schelling seine Genossen im Stift waren, und daß er mit ihnen diese Gegenstände besprach!

Schon damals machte er sich mit Kant vertraut, zu dem er auch später sich immer wieder wandte. Sein Geist, ein Fremdling in der unmittelbaren Wirklichkeit, bedurfte der Spekulation und der Philosophie als Nahrung und Trost. „Kant", schreibt er rückblickend 1799 an seinen Bruder, „ist der Moses unserer Nation, der sie aus der ägyptischen Erschlaffung in die freie einsame Wüste seiner Spekulation führt, und der das energische Gesetz vom heiligen Berge bringt." In Zeiten der Niedergeschlagenheit, wenn die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit vor ihm aufgähnt, gewährt ihm die Beschäftigung mit Kant Stärkung und Befreiung. „Das Ganze war mir fremd, wie irgendeinem. Aber jeden Abend hatt' ich neue Schwierigkeiten überwunden! Das gab mir ein Bewußtsein meiner Freiheit; und das Bewußtsein unserer Freiheit, unserer Tätigkeit, woran sie sich auch äußere, ist recht tief verwandt mit dem Gefühl der höhern göttlichen Freiheit, das zugleich Gefühl des Höchsten, des Vollkommnen ist." Und so preist er dem Bruder Kants kategorischen Imperativ als das „heilige Gesetz unserer Moralität" an, das den Menschen auf dem Wege zur Vollkommenheit leiten soll.

Schon in Waltershausen, als Hofmeister des Sohnes der Frau von Kalb, hatte er sich in Fichtes Wissenschaftslehre vertieft. Nun

hörte er ihn im Winter 1794/95 und im Sommer 1795 in Jena. „Fichte ist jetzt die Seele von Jena. Und gottlob! daß er's ist. Einen Mann von solcher Tiefe und Energie des Geistes kenn' ich sonst nicht." (An Neuffer November 1794.) Mit dem Hinweis auf Fichte sucht er seinen Bruder zu Mut und Tätigkeit anzuspornen: „Es ist im Menschen ein Streben ins Unendliche, eine Tätigkeit, die ihm schlechterdings keine Schranke als immerwährend, schlechterdings keinen Stillstand möglich werden läßt, sondern immer ausgebreiteter, freier, unabhängiger zu werden trachtet." Wohl weiß er, daß diese Tätigkeit des Geistes eine Beschränkung erfahren, daß ein Gegenstand sich ihr in den Weg stellen muß, damit ein Bewußtsein in uns entsteht. Aber seine Seele ist nicht dazu gemacht, in kühler Erkenntnis und kühner Eroberung sich diesen Gegenstand zu eigen zu machen. Er steht an Fichtes Seite in der Reinheit des sittlichen Gefühls, in der Ungemessenheit des Strebens nach dem Ideal; aber sein Streben ist nicht harter Manneswille, der das Ziel sich erzwingt, sondern weiche Jünglingssehnsucht, die die Arme ins Leere hebt. Beide, Fichte und Hölderlin, sorgen sich um die politische Not der Deutschen. Aber während Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation" die Erneuerung des politischen Denkens und die staatliche Wiedergeburt Deutschlands aus der Kräftigung der sittlichen und geistigen Bildung zielbewußt und mutig verkündet, bleibt Hölderlins Hyperion, seinem Dichter gleich, in ohnmächtiger Klage gefangen über die Kleinlichkeit und Zersplitterung der Deutschen seiner Zeit: „Ich kann kein Volk mir denken, das zerrißner wäre, wie die Deutschen... Die Tugenden der Deutschen sind ein glänzend Übel und nichts weiter."

Aber Fichte ist ein Philosoph, dessen Heimat das kühle, erdenferne Reich abstrakten Denkens ist, Hölderlin ein Künstler, dessen bewegliches Herz in der Erde Freuden und Leiden wurzelt. Ihrer bedarf er, wenn anders er dichten, d. h. Erlebnis in Form umwandeln soll. Und ihnen entflieht er in die unsinnlichen Höhen des Geistes. Aus der lebenspendenden Oase, wo die Menschen ihn auf Schritt und Tritt hemmen, strebt er in die Wüste, deren Weite ihn lockt, und verschmachtet doch in ihrer lebenfeindlichen Öde. So geht ein tragischer Riß durch sein Wesen. In seinem „Tod des Empedokles" hat er ihn tief und ergreifend ausgesprochen. Ein Übermensch, Staatsmann, Philosoph, Naturforscher und Magier, erweitert Empedokles in der Grenzenlosigkeit eines faustischen Erkenntnisdurstes sein Ich zur Welt:

Mein ist die Welt und untertan und dienstbar
Sind alle Kräfte mir, — — —
— — — — Zur Magd ist mir
Die herrnbedürftige Natur geworden,
Und hat sie Ehre noch, so ist's von mir.
Was wäre denn der Himmel und das Meer

Und Inseln und Gestirn' und was vor Augen
Den Menschen alles liegt, was wär' es auch,
Dies tote Saitenspiel, gäb' ich ihm Ton
Und Sprach' und Seele nicht? Was sind
Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht
Verkündige? Nun sage, wer bin ich?

Aber nun er am Ziel steht, nun er alle Wirklichkeit mit dem Geiste umspannt, in Geist gewandelt hat, erkennt er schaudernd, wie die blühende Natur von ihm zurückgewichen ist und er allein in der Eiswüste seines Denkens steht, und ihm bleibt kein Erlebnis mehr als das heroische Sterben. Der Augenblick, wo alles Körperliche von ihm abfällt und sein Ich ganz Geist wird, führt ihn auch in den Mutterschoß der Natur zurück, und die höchste Anspannung seiner Lebenskraft im Entschluß des freigewählten Todes ist zugleich ihre Vernichtung:

Am Tod entzündet mir
Das Leben sich zuletzt, und reichest du
Den Schreckensbecher mir, den gärenden,
Natur! damit dein Sänger noch aus ihm
Die letzte der Begeisterungen trinke!

Es ist unendlich ergreifend zu sehen, wie Hölderlin selber die Ansprüche seines Körperlichen auf den kleinsten Raum einengt, um nur Geist sein zu können; wie er in Jena, nachdem er seine Stelle bei Frau von Kalb verlassen, und später in Homburg, nachdem er auch die Stelle bei dem Bankier Gontard in Frankfurt hatte aufgeben müssen, weil er weder zu der einen noch zu der andern taugte — wie er mit bescheidensten Ersparnissen ein bescheidenstes Leben fristet, um unabhängig dichten zu können. Und unendlich ergreifend, wie er, im Gefühl des schmerzvollen Risses, der durch ihn und durch die Welt geht, dennoch ankämpft, um sich oben zu halten, und auch andern aus dem tiefen Born der kantisch-fichteschen Philosophie Trost spendet. „Du verstehst mich gewiß," schreibt er 1796 an seinen Freund Neuffer, „wenn ich Dir sage, daß unser Herz auf einen gewissen Grad immer arm bleiben muß. Ich werde mich auch wohl noch mehr daran gewöhnen müssen, mit Wenigem fürlieb zu nehmen, und mein Herz mehr darauf zu richten, daß ich der ewigen Schönheit mehr durch eigenes Streben und Wirken mich zu nähern suche, als daß ich etwas, was ihr gliche, vom Schicksal erwartete." Eine wahrhaft tragische Stimmung überschattet ihn, und er fühlt, wie in seiner sterblichen Seele ewige Mächte auf Leben und Tod sich bekämpfen. Das gießt jenes Geisterhaft-Wache, Hellseherische, zugleich Weiche und Heroische, Tiefbescheidene und Erhabene in seine Seele. Er weiß das „heilige Schicksal" über sich walten, dem er sich beugen muß, und rühmt sich seines Wissens darum, weil es die Begnadigung der Berufenen, der Erlauchten ist. Und so unterwirft er sich in stolzer Demut und freudevollem Leid. „Wie es das heilige Schick-

sal will! Wir können nicht Berge zu Talen, und Tale zu Bergen machen. Aber wir können uns auf dem Berge des weiten Himmels und der freien Luft, und der stolzen Höhe, und im Tale der Ruhe und Stille freuen... Gibt's auf dem Berge für uns zu tun, so klimmen wir hinauf, können wir pflanzen und bauen im Tale, so bleiben wir da."

Aber der Kampf überstieg seine Kräfte. Denn die Heldenstärke und die männliche Besonnenheit Schillers fehlten ihm. In einem Briefe des Sechsundzwanzigjährigen an seinen Bruder vom Juni 1796 stoßen wir auf das furchtbare Wort: „Ich bin wie ein alter Blumenstock, der schon einmal mit Grund und Scherben auf die Straße gestürzt ist, und seine Sprößlinge verloren und seine Wurzel verletzt hat, und nun mit Mühe wieder in frischen Boden gesetzt und kaum durch ausgesuchte Pflege vom Verdorren gerettet, aber doch hie und da noch immer welk und krüpplig ist und bleibt." Was hatte er durchgemacht, das dieses Bekenntnis der Verzweiflung rechtfertigte? Es war nichts übermäßig Hartes und Schweres. In der Hut einer treuen Mutter war er in der anmutigen Landschaft Lauffens herangewachsen. Im Seminar zu Maulbronn, im Stift zu Tübingen hatte er Reichtümer des Geistes in sich gesammelt, geistvolle Freunde gewonnen und freilich wohl daneben unter der Strenge der Zucht geseufzt. Es war ein Glück für ihn gewesen, daß gerade zu der Zeit, als er seine Studien abgeschlossen, Schiller in Schwaben weilte und ihm der Zugang zu dem berühmten Landsmann geebnet ward. So hatte sich eine Aussicht geboten, dem Pfarrerberufe, an dem er keine Freude hatte, zu entrinnen. Schiller hatte ihn der Frau von Kalb als Hauslehrer empfohlen, die in der Nähe von Meiningen das Gut Waltershausen bewohnte. Und von hier war er nach Jena gekommen, in die nächste Nähe Schillers und Goethes und Fichtes, nicht schlechter gestellt als Schiller, da er, ein Abenteurer und Eroberer, seinerzeit von Dresden in Weimar eingezogen. Als es in Jena nicht mehr gegangen, hatte sich ihm das Haus der Mutter wieder aufgetan. Dann, auf Ende 1795, hatte er im Hause des Bankiers Gontard in Frankfurt eine neue Stelle gefunden, in der er bis zum Herbst 1798 wirkte, neben Gedichten seinen „Hyperion" großenteils zum Abschluß brachte und die Empedoklestragödie entwarf. — Was war an diesen Erlebnissen, das jenes furchtbare Wort zu rechtfertigen vermocht hätte?

Äußerlich gewiß nichts. Aber den Inhalt des Erlebens bestimmt nicht die nackte Tatsache, sondern der Grund des Gemütes, in dem sie zum Erlebnis aufblüht. Und der Grund des Gemütes war in Hölderlin so, daß er je länger je mehr fühlte, wie er der Wirklichkeit nicht gewachsen war. Und erschütternd trat ihm diese Ohnmacht im Gontardschen Hause vor die Seele. In der 1769 geborenen Susette Gontard, der Mutter seiner Zöglinge, sah er alles Hohe und

Schöne verkörpert, das Ideal Mensch geworden, und seine Seele warb ihm sie, wie nur je eine Menschenseele um das Ideal geworben. Ihre Schönheit, ihr Seelenadel beflügelte des Dichters Schaffen; Hyperion fand Diotima. Ich bin glücklich, schrieb er Anfang 1797 an Neuffer: „Es ist eine ewige, fröhliche, heilige Freundschaft mit einem Wesen, das sich recht in dies arme geist- und ordnungslose Jahrhundert verirrt hat. Mein Schönheitssinn ist nun vor Störung sicher. Er orientiert sich ewig an diesem Madonnenkopfe. Mein Verstand geht in die Schule bei ihr, und mein uneinig Gemüt besänftiget, erheitert sich täglich in ihrem genügsamen Frieden.... Ich dichte wenig und philosophiere beinahe gar nicht mehr. Aber was ich dichte, hat mehr Leben und Form.“ Aber den Menschen Hölderlin drängte die Aussichtslosigkeit seiner hingebenden Liebe aus ihrem Hause. Und nun ereilte ihn das „heilige Schicksal“ mit beschleunigtem Schritt. Im Mai 1800 hatte er, nach Aufzehrung seiner kargen Ersparnisse, die Heimat aufsuchen müssen. Nach einem halben Jahre etwa begab er sich wieder in eine Hofmeisterstelle zu Hauptwil im Kanton Thurgau. Im April 1801 wurde sie ihm gekündigt. Vor Weihnachten reiste er nach Bordeaux ins Haus des hamburgischen Konsuls. Im Juni 1802 langte er wieder in der Heimat an mit zerrüttetem Geiste. Der äußere Anlaß der Umnachtung ist in Dunkel gehüllt; der innere Grund liegt klar zutage. Die Weichheit seines Geistes hatte sich zur Auflösung seines Bewußtseins gesteigert. In rätselvoll-verschwommener Symbolik deutete er es in einem der lichteren Augenblicke selber an: „Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen.“ Sein Geist war der Überfülle des Lichtes nicht gewachsen gewesen, die er mit empfänglicher Seele in sich eingesogen.

Noch mehr als vierzig Jahre, bis 1843, hat er in der Dämmerung gelebt, die langsam zur völligen Nacht wurde.

Läßt man alle Tatsachen und Zeugnisse dieses grenzenlos traurigen Lebens an sich vorbeiziehen, so liest man in ihnen das Wirken eines Geistes, der um den ganzen Bereich menschlichen Wissens seine einsamen Flüge vollbringt, in alle Tiefen menschlichen Fühlens taucht. Aber eines fehlt ihm: ein Erlebnis, eine Vorstellung, ein Gefühl: das derbsinnliche. Der kreisende Vogel hat keinen Raubtierschnabel und keine Fänge. Nur tragende Flügel und weithin schauende Blicke. Das ist Hölderlins Schicksal. Wie hält bei dem jungen Schiller das Derbsinnliche immer dem Geistigen die Wage! Wie reißt ihn seine erdgeborene Leidenschaft immer wieder von verstiegenen Flügen auf den Boden zurück! Innerer Zwiespalt und harter Kampf erfolgen aus der Doppelbegabung, aber

auch der Sieg und das Glück des Dichters. Hölderlin gebricht die Begabung für die Erdenschwere, man könnte sagen: die notwendige Lust am Häßlichen. Er hat nur Sinn, keine Sinne. Wo das Sinnliche in sein Leben eintreten will, findet es geschlossene Türen, oder besser: Mauern. Das derbe Wort, das Lessing einmal über den Werther an Eschenburg schrieb, gilt auch — mit leichter Änderung — von Hölderlin: „Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen? Gewiß nicht! Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern." Statt keck zuzugreifen, flieht Hölderlin; statt sich der Sinnenwelt hinzugeben und aus ihr Kraft zu saugen, verneint er sie. Und aus der Verneinung erwächst seine Dichtung, wie „Hyperion" und „Empedokles", so seine Lyrik. Er bedarf des Rückstoßes, um seine Kraft zu fühlen.

Im Herbst 1792 schickt er seinem Freunde Neuffer einen Brief voll Klagen und Verzagtheit. „Meiner Treu, o lieber Bruder! Ich glaube, man dürfte nimmer viel schüttlen, so stünde der junge Baum nackt da mit dürren Zweigen. Ich habe hier schlechterdings keine Freude. Da sitz' ich fast jede Nacht auf unsrer alten Zelle, und denk' an den mancherlei Verlust des Tages, und bin froh, daß er vorüber ist!" Und mitten in diesem „Pflanzenleben" kommt ihm der Gedanke, einen Hymnus an die Kühnheit zu machen! Das Gedicht trägt den Titel „Dem Genius der Kühnheit". Es preist zuerst die Kühnheit der äußeren Tat, um dann, bezeichnend genug, zur Kühnheit des künstlerischen Schaffens überzugreifen. Auch der Dichter ist ihm ein Held, wenn er die Fülle der Wirklichkeit im Liede ausbreitet, die Gefühle meistert und, ein unerbittlicher Richter, die Lüge mit vernichtendem Blicke trifft und die Entartung straft. Ein aufschlußreiches Beispiel für die Art seines Erlebens und die Umbildung des Erlebnisses ins Dichtwerk. Die Jämmerlichkeit der wirklichen Welt, der er doch nicht Widerstand leisten kann, entzündet die Sehnsucht nach Größe in ihm und läßt ihn in der Vorstellung der Kühnheit wenigstens geistig schwelgen. Der Achtzehnjährige singt:

Ihr Freunde! mein Wunsch ist, Helden zu singen,
Meiner Harfe erster Laut —
Glaubt es, ihr Freunde!
Durchschleich' ich schon so stille mein Tal,
Flammt schon mein Auge nicht feuriger —
Meiner Harfe erster Laut
War Kriegergeschrei und Schlachtengetümmel.

Und dann wird ihm, über den Helden der Tat hinweg, der geistige Darsteller, der Dichter, überhaupt zur Verkörperung der Kühnheit. So macht er mit der Idee der Kühnheit, ja mit der Idee des Verkündigers der Idee der Kühnheit, die Hilflosigkeit gegenüber der Wirklichkeit wett.

Denn er ist nun einmal nicht zum Wirken, zum Handeln ge-

schaffen, weil er keinen Willen hat. Nichts als Sehnsucht, die so hoch fliegt, daß er von vornherein an der Erreichung des Zieles verzweifelt. Man braucht nur einen Blick auf die Reihe seiner Jugendgedichte zu werfen, um zu sehen, in was für schwindelnden Höhen des Denkens dieser Dichter kreist. Nur das Größte ist ihm groß genug: Freiheit, Menschheit, Unsterblichkeit, Heldentum, Griechentum. . Er schreibt als Einundzwanzigjähriger Hymnen an die Menschheit, an die Schönheit, an die Freundschaft, als Zweiundzwanzigjähriger an den Genius der Jugend, an die Freiheit, an die Liebe. Er lebt und schafft in absoluten Werten. Um „die Majestät des Unsichtbaren" webt sein „edler Geist der Dichtung Schleier".

Nicht von der Anschauung, sondern vom Gedanken geht seine Dichtung aus. Ihr Grundcharakter ist nicht feurig, farbig, scharf, fest, sondern tief, geistvoll, verdämmernd, flüchtig. Wo Bilder äußerer Wirklichkeit auftreten, da entstammen sie in der Regel nicht eigenem Sehen, sondern, wie bei dem jungen Schiller, dem Vorstellungsschatze der Kultur und der früheren Dichtung. Denn sie sind viel zu allgemein gegeben, zu wenig individuell erfaßt und geprägt, um eigener Sinnenbeobachtung zu entsprießen. Wenn der junge Schiller in seinem besten Jugendgedichte ein bewegtes Gemälde der Schlacht gab, so brannte doch wenigstens das Blut seines Vaters in ihm, und dessen Erzählung konnte seine Phantasie nähren. Hölderlin aber singt rein aus dem Gedankenerlebnis:

Ich sah, Brüder! ich sah
Im Schlachtgetümmel das Roß
Auf röchelnden Leichnamen stolpern,
Und zucken am sprudelnden Rumpf
Den grausen gespaltenen Schädel,
Und blitzen und treffen das rauchende Schwert,
Und dampfen und schmettern die Donnergeschütze,
Und Reuter hin auf Lanzen gebeugt. . . .

Die allgemeinen Vorstellungen und Bilder der Dichterüberlieferung breiten sich in seinen Gedichten aus. Von dem Adler im grauen Felsenhange singt er, von den grünen Hainen, dem Zedernbaum, dem blühenden Tal und dem plätschernden Brunnen, von Tiburs Bäumen, von dem Schwan auf dem Cephisus, der durch Oliven und Myrtensträuche rinnt, und von den „Ernten in Arkadien". Aber alle diese Vorstellungen glänzen in seiner Seele nicht auf als Bilder äußeren Lebens, schön oder lieblich um ihrer Gestalt willen und ihrer Farben, sondern als Träger inneren Gehaltes, um ihrer Bedeutung willen. Sozusagen als Blüten, die der Weltgeist hervorgetrieben hat, und die der Dichter nicht mehr auf den Bäumen des Lebens organisch wachsen, sondern im Strom der Gedanken treiben sieht. Mit flüchtigem Blick, nicht mit verweilender Zärtlichkeit weilt sein Auge auf ihnen; sein Geist aber lebt im dunkeln

Innern, das die Rätsel birgt, schwimmt hingegeben oder tief tauchend im Strome der Gedanken, der sittlichen, politischen, philosophischen Ideen, oder der Gefühle der Liebe, der Freundschaft, der unbestimmten Sehnsucht.

Wie bezeichnend für das sinnenblinde, aber gefühlsrege und gedankenreiche Verhältnis des Dichters zur Natur ist ein Gedicht des Fünfundzwanzigjährigen, „An die Natur“:

Da ich noch um deinen Schleier spielte,
Noch an dir wie eine Blüte hing,
Noch dein Herz in jedem Laute fühlte,
Der mein zärtlichbebend Herz umfing,
Da ich noch mit Glauben und mit Sehnen
Reich, wie du, vor deinem Bilde stand,
Eine Stelle noch für meine Tränen,
Eine Welt für meine Liebe fand;

Da zur Sonne noch mein Herz sich wandte,
Als vernähme seine Töne sie,
Und die Sterne seine Brüder nannte,
Und den Frühling Gottes Melodie,
Da im Hauche, der den Hain bewegte,
Noch dein Geist, dein Geist der Freude sich
In des Herzens stiller Welle regte:
Da umfingen goldne Tage mich.

Wenn er im Tale den Odem der Blüten trank, aus dämmernder Geklüfte Schoß der Titanensang der Ströme schallte: „Da erschienst du, Seele der Natur!“ Immer also sucht der Geist des pantheistisch Fühlenden das Innere der Natur, und die Welt ihrer äußeren Erscheinungen lebt für ihn nur als Verkünderin des innern Waltens, der „Seele der Natur“. Darum bedeutet ihm auch, dem ausschließlichen Lyriker, die gegenwärtige Natur nichts mehr, nur die Natur der verrauschten Jugend. Denn jene ist nur Gestalt und Farbe, eine Mannigfaltigkeit äußerer Formen, die er teilnahmslos, weil unfühlend als etwas Fremdes betastet; diese aber ist von den Gefühlserlebnissen des sehnenden Jünglings durchtränkt, belebt, beseelt, mit geistigem Gehalt gefüllt:

Seid gesegnet, goldne Kinderträume,
Ihr verbargt des Lebens Armut mir,
Ihr erzogt des Herzens gute Keime,
Was ich nie erringe, schenktet ihr!
O Natur! an deiner Schönheit Lichte,
Ohne Müh und Zwang, entfalteten
Sich der Liebe königliche Früchte,
Wie die Ernten in Arkadien.

Jetzt aber, wo die jugendliche Welt tot ist:

Ewig muß die liebste Liebe darben,
Was wir lieben, ist ein Schatten nur,
Da der Jugend goldne Träume starben,
Starb für mich die freundliche Natur.

Oder sollte man nicht eher fragen: hat sie, die Natur an sich, je für

ihn gelebt? Ist sie nicht erst dadurch für ihr lebendig geworden, daß er die wirkliche Natur im Spiegel der Sehnsucht schaute?

Man muß nur die Beiwörter mustern, die Hölderlin charakterisierend braucht. Es sind überwiegend Gefühls- und Gehaltsbezeichnungen, weniger Bezeichnungen anschaulicher Eigenschaften. Man betrachte z. B. daraufhin das Gedicht „Am Abend" (1799):

Geh unter, schöne Sonne, sie achteten
Nur wenig dein, sie kannten dich, heil'ge, nicht,
Denn mühelos und stille bist du
Über den Mühsamen aufgegangen.

Mir gehst du freundlich unter und auf, o Licht,
Und wohl erkennt mein Auge dich, herrliches!
Denn göttlich stille ehren lernt' ich,
Da Diotima den Sinn mir heilte.

— — Da rauschten
Lebendiger die Quellen, es atmeten
Der dunkeln Erde Blüten mich liebend an,
Und lächelnd über Silberwolken
Neigte sich segnend herab der Äther.

Darum gibt es nun eine kleine Gruppe von Gedichten, in denen der Gedanke vor der Anschauung zurücktritt und die literarische Überlieferung ersetzt wird durch das selbstgesehene Bild. Es sind Gedichte, in denen die Landschaft der engsten schwäbischen Heimat von dem Erleben im Kreise der Familie beseelt, durchfühlt ist. Denn so seltsam widerspruchsvoll ist dieser Mensch geartet, daß er, dessen Gedanken auf die Wolkenberge heldischer Größe klimmen, sein Herz in die traute Enge der Familie und der Heimatsscholle flüchtet, wenn er glücklich sein will.

In dem „Wanderer" stehen so Weltweite und Heimatenge nahe zusammen. Jene Gedanke, diese Gefühlsanschauung. Jene heroisches Pathos, diese wehmütiges Glück. Auf einem Berge Afrikas steht der Dichter und sieht in die dürren Wüsten hinaus. Er erinnert sich des Eispols, den er besucht, und seiner starrenden Öde. Beides Phantasiegebilde, Gedankenlandschaften, Symbole innerer Zustände, der Sehnsucht, die nach den äußersten Enden schwärmt und erleben muß, daß beide, Glut und Eis, das Leben zerstören. Da kehrt von den Grenzen der Vorstellungskraft der Geist zur Mitte zurück, zur milden schwäbischen Heimat, und auf einmal wandelt sich die allgemeine gedankliche Konstruktion zum selbstgeschauten Bilde — in der ersten unmittelbareren Fassung von 1796:

Aber unten im Tal, wo die Blume sich nährt von der Quelle,
Streckt das Dörfchen vergnügt über die Wiese sich aus.
Still ist's hier: kaum rauschet von fern die geschäftige Mühle,
Und vom Berge herab knarrt das gefesselte Rad.
Lieblich tönt die gehämmerte Sens' und die Stimme des Landmanns,
Der am Pfluge dem Stier, lenkend, die Schritte gebeut,

Lieblich der Mutter Gesang, die im Grase sitzt mit dem Söhnlein,
Das die Sonne des Mais schmeichelt in lächelnden Schlaf.

So schildert schon der Achtzehnjährige, zur gleichen Zeit, wo die Sehnsucht seine Gedanken in alle Weiten schwingt, in dem Gedicht „Die Stille", wie er als Knabe Erdbeeren gepflückt und beim Mondschein „ins liebe elterliche Haus" kam, wo er im weithin schimmernden Kerzenlicht die Seinen bei der Suppe sitzen sah. Heimat und Jugenderleben haben auch jenem lieblichen Bilde der nächtlich ruhenden Stadt die ergreifende Stimmungskraft eingeströmt, das die Elegienreihe „Brot und Wein" eröffnet.

Gedankenerlebnis ist ihm auch die Liebe. Dem Jüngling ist sie der Inbegriff der Gesetzmäßigkeit alles Lebens, die Urkraft, die die Welt zusammenhält, und Schillers „Lied an die Freude" und seinen Jugendgedichten nachsingend, ruft der Neunzehnjährige in dem „Lied der Liebe" aus:

Singt den Jubel, Schwestern, Brüder!
Festgeschlungen Hand in Hand!
Singt das heiligste der Lieder,
Von dem hohen Wesenband!

Liebe füllte die hohe Zeit seines Lebenstraumes aus. Das seligste Glück, das ihm bestimmt war, schuf sie ihm. An ihr ist das zerbrechliche Fahrzeug seines Daseins zerschellt. Aber in seinen Gedichten sucht man umsonst nach einem Liebesliede. Auch die Strophen an Diotima, zu dem Herrlichsten gehörend, was er gedichtet, singen nicht vom heißen Gefühl eines Liebenden zur Geliebten, sondern von der Anbetung eines Gläubigen gegenüber der Gottheit. Bei ihm ist es nicht poetisch übertreibendes Bild, sondern Wahrheit, wenn er in dem Gedicht „Diotima" vom Februar-März 1796 die Geliebte anredet als das „selige Wesen, die Herrliche",

Durch die mein Geist,
Von des Lebens Angst genesen,
Götterjugend sich verheißt;

als das „Götterbild", das ihm in seiner Nacht erschienen „wie die Seligen dort oben". Die Vorstellung von der Ordnung ins Chaos bringenden Diotima wiederholt sich im zweiten der Gedichte an Diotima vom Jahr 1798. Er nennt sie „nächst den Göttern mit Helden". So ist sein Liebeserleben von vornherein aus der sinnlichen Sphäre in die geistige erhoben, ätherisiert. Wie Hyperion nach dem Tode Diotimas, so verehrt Hölderlin Süsette Gontard als Geist der göttlichen Harmonie in der Natur. Darum ist sein Lieben fast aller individuellen Züge entkleidet. Wie scheiden sich bei Goethe seine verschiedenen Liebeserlebnisse scharf voneinander! Wie wandelt er sich selber, wie sind die Frauen, die er liebt, stets wieder andere! Hölderlin enthebt sein Lieben den irdisch-bestimmten Formen in die flimmernden Höhen der Sehnsucht. Er stellt nicht seine persönliche Liebe dar, die ihn, den einzelnen, beglückt oder quält,

sondern die Liebe an sich, als abstrakte Macht, als das geistige Gesetz der sinnlichen Welt. Wie zur beschiedenen Zeit aus dem weißen Feld grüne Halme sprossen und ein einsamer Vogel singt, und mählich der Frühling die Erde erlöst, so wirkt die Liebe in der kalten Starrheit der rauhen Zeit („Die Liebe" 1798).

Der junge Schiller stellt einer solchen pantheistischen Vergottung der Liebe seine eigene sinnliche Natur entgegen. Hölderlin, der durchaus seelenhafte, die sinnliche Natur der andern. Aus diesem Gegensatz erwächst seinem Liebeserleben der persönliche Zug. Dem Idealisten wird die Liebe zum tragischen Erlebnis. Er muß erfahren, daß die Welt es liebt, das Erhabene in den Staub zu ziehn. Er sieht Diotima leiden:

Du schweigst und duldest, denn sie verstehn dich nicht.
Du edles Leben! siehest zur Erd' und schweigst
Am schönen Tag, denn ach! umsonst nur
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte.

Von einem eigenen furchtbaren Erlebnis, dem Euphorionsturz des Idealisten, spricht in rätselvoller Unbestimmtheit der „Abschied":

Wenn ich sterbe mit Schmach, wenn an den Frechen nicht
Meine Seele sich rächt, wenn ich hinunter bin,
Von des Genius Feinden
Überwunden, ins feige Grab,
Dann vergiß mich...

Noch weniger als die Natur und die Liebe ist ihm Griechenland sinnliche Wirklichkeit gewesen. Er sah das Land niemals mit eigenen Augen. Was er von ihm wußte, dankte er der Lektüre seiner Schriftsteller und der Geschichte. Und vor allem seiner eigenen Seele, die das „Land der Griechen" unablässig suchte. Denn wie Iphigenie lebte er nach seiner Überzeugung unter Barbaren. Und so war ihm Griechenland die klassische Welt der Schönheit, des Heldentums, der staatlichen Ordnung:

Mich verlangt ins bessre Land hinüber,
Nach Alcäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon.

Aber auch seine Liebe zu Griechenland überschattet die Vernichtung; denn — Griechenland ist nicht mehr:

Ach! es sei die letzte meiner Tränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen,
Denn mein Herz gehört den Toten an!

Und so spürt er auf allen Flügen, die seine Seele unternimmt, nur immer wieder die Erzdecke über sich, an der er sich stößt — das Schicksal. Die beiden erschütterndsten Gedichte, die ihm gelungen, singen vom Schicksal: „An die Parzen" und „Hyperions Schicksalslied". In seinem tiefsten Erlebnis gegründet, ragen sie ins

Höchste hinauf, was deutsche Dichtung geschaffen. Leben vom Tode durchrauscht verkünden beide. In dem Lied „An die Parzen" ist es das Leben des Künstlers, das Leben im Geiste, Schaffen:

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht.

Und so bittet der tiefbescheidene die „gewaltigen" Parzen um einen Sommer und einen Herbst zu reifem Gesange:

Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinabgeleitet; einmal
Lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarf's nicht.

In „Hyperions Schicksalslied" ist das Schicksalsgefühl noch dunkler, erbarmungsloser. Der Künstler, den in dem Parzenlied sein Schaffen den Göttern eint, ist nun zum schwachen Menschen geworden, und über ihm wandeln „schicksallos" die Götter:

Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Wäre Hölderlin ein so großer Lyriker geworden, wenn er einen festern Wirklichkeitssinn gehabt, wenn das Bangen vor dem Schicksal nicht immer seine Sehnsucht überschattet hätte? Wohl kaum. Gerade sein Schweben zwischen Erde und Himmel strömt die tiefe Gefühlskraft in seine Gedichte. Wohl vermag er anschauliche Wirklichkeitsbilder zu entwerfen, etwa jenes Gemälde der nächtlich ruhenden Stadt (Brot und Wein I). Ein Stück äußere Natur scheint aufzusteigen als ein örtlich und zeitlich gebundener Organismus. Die Gasse wird still. Die Wagen rauschen hinweg. Der Mensch rechnet ab zu Hause. Fernes Saitenspiel. Glocken. Wächterruf. Wehen. Mond und Sterne. Und doch ist das Bild nicht episch. Denn das Äußere ist nicht um seiner selbst willen da, sondern durch dieses spürt die Seele, wie der Stab des Wassersuchers, den unterirdischen Quellen des Gefühls nach, das nun weich und voll aus dem Innern strömt und über die Dinge sich ergießt. Nicht das Leben und Treiben des Abends wird geschildert, sondern die gesättigte Stimmung am Abend, aus der einzig die Sehnsucht des Dichters in die Ferne greift, nach Jugend, Freundschaft, Mond und Sternen:

Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten — vielleicht daß
Dort ein Liebender spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit — und die Brunnen
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.

Ferne, unbestimmte Klänge dienen dazu, die Gefühle erklingen zu lassen!

Ebenso rein lyrisch sind die gedankenmäßig gebauten Gedichte. Schillers starker Intellektualismus legt in derartige Gedichte ein logisch straffes Gerüst und umhüllt es mit den bunten Teppichen seiner rhetorischen Sprache. Deutliches Streben nach logischem Bau zeigen bei Hölderlin nur jene Gedichte, in denen er, wie in den Jugendhymnen, Schillers Gedankengedichte nachahmt. In den späteren Gedichten, wo er sich selber gefunden hat, lenkt nicht das verständige Denken die Gefühle, sondern das auf- und abwogende Gefühl bestimmt willkürlich den Ablauf der Gedanken. So begrüßt er in der Ode „Rückkehr in die Heimat" die milden Lüfte, den Strom mit den Pappeln, die Gebirge, Haus und Hügel, seine Gespielen der Kindheit. Dann dringt sein Blick in die Jugend hinunter, die lang entschwunden mit Lieb' und Glück, um darauf fortzufahren:

Doch du mein Vaterland! du heilig
Duldendes! siehe, du bist geblieben.

Und darum, daß sie dulden mit dir, mit dir
Sich freun, erziehst du, teures! die Deinen auch,
Und mahnst in Träumen, wenn sie ferne
Schweifen und irren, die Ungetreuen.

Und wenn im heißen Busen dem Jünglinge
Die eigenmächt'gen Wünsche besänftiget
Und stille vor dem Schicksal sind, dann
Gibt der Geläuterte dir sich lieber.

Man sieht, wie in die örtliche Vorstellung der Heimat der politische Begriff Staat hineinspielt und beide eine wohl gefühlsmäßige, begreifliche, aber nicht logisch begriffliche Einheit zusammen bilden: das wechselnde Schicksal des Staates erzieht, aber nicht die Erinnerung an die Heimat.

Wie bezeichnend sind für die rein lyrische, nicht logische Führung der Gedanken nur schon die lose anknüpfenden „Und"! In der zusammenfassenden Schlußstrophe würde man logisch den Abschiedsgruß an die in der Heimat verbrachte Jugend erwarten, oder dann an die Fremde, aber Hölderlin reißt wieder beides aneinander und läßt es lyrisch verschwimmen:

Lebt wohl denn, Jugendtage, du Rosenpfad
Der Lieb' und all ihr Pfade des Wanderers,
Lebt wohl! und nimm und segne du mein
Leben, o Himmel der Heimat, wieder! —

Der Künstler, der, wie Goethe, mit empfindlichen Sinnen tief in dem unmittelbaren Leben steht, es auf sich wirken läßt und aus ihm heraus schafft, nimmt aus ihm einen Reichtum besonderer Anschauungen auf, die sich in der ursprünglichen Bestimmtheit, der Neuheit und der abgetönten Mannigfaltigkeit seiner Sprache äußern. Wer aber, wie Hölderlin, die Wirklichkeit flieht, weil er sie nicht erträgt, schöpft seine Vorstellungen und Ausdrucksweisen aus dem Schaffen der andern Dichter. Immer wieder hört man es durchklin-

gen durch seine Verse, wie Tosen von Wäldern und Rauschen eines Flusses in eines Wanderers einsames Lied, das sich in Rhythmus und Melodie manchmal den mächtigeren Weisen anschmiegt. Neben Young und Schubart, Ossian und Bürger haben wohl Klopstock und Schiller auf den Jüngling am stärksten gewirkt — meist „sentimentalische" Dichter. Klopstock fühlt er sich verwandt in der ätherischen Geistigkeit und dem erhabenen Pathos, in dem etwas verschwommenen Patriotismus, der sich mit der tiefen Liebe zum Griechentum wohl verträgt, und seine antikischen Strophengebilde ahmt er nach. Schiller reißt ihn durch seinen titanischen Schwung und die ideale Größe seiner Gedanken hin; ihm bildet er in den Hymnen das hohe Gedankengedicht nach. Später setzt der Einfluß Goethes ein, den man (neben der Wirkung der gleichzeitigen Dichtungen Schillers, vor allem des „Spazierganges") in den Elegien spürt. Ein Zyklus wie „Brot und Wein" setzt die „Römischen Elegien" und die „Venezianischen Epigramme" voraus. Ja, sogar sein Größtes, Hyperions Schicksalslied, dürfte ohne die „Grenzen der Menschheit" und Iphigeniens Parzenlied nicht entstanden sein. Aber was bedeutet das fremde Gut mehr als Anregung? Indem es durch Hölderlins Seele hindurchgeht, wird doch etwas Neues, Persönliches daraus. Wie er sich aus Scheu, „das warme Leben in sich zu erkälten", nicht der Wirklichkeit hingibt, so gibt er sich auch seinen Vorbildern nicht hin. Er läßt sie in sich wirken, aber sie werden aufgeweicht in der milden Wärme seines Gemütes.

In dem Lied an die Freude jubelt Schiller:

Freude heißt die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der großen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonnen aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

Hier ist alles fest und klar. Wie anders die seelische Färbung von Hölderlins „Lied der Liebe", dem doch jeder die Nachahmung Schillers anspürt:

Liebe lehrt das Lüftchen kosen
Mit den Blumen auf der Au,
Lockt zu jungen Frühlingsrosen
Aus der Wolke Morgentau;
Liebe ziehet Well' an Welle
Freundlich murmelnd näher hin,
Leitet aus der Kluft die Quelle
Sanft hinab ins Wiesengrün.

Berge knüpft mit eh'rner Kette
Liebe an das Firmament,
Donner ruft sie an die Stätte,
Wo der Sand die Pflanze brennt;

Um die hohe Sonne leitet
Sie die treuen Sterne her,
Folgsam ihrem Winke gleitet
Jeder Strom ins weite Meer.

Schillers hinreißende Größe ist ins Freundlich-Idyllische gemildert. Lüftchen, junge Frühlingsrosen, freundlich murmelnd, sanft: lauter Vorstellungen, die einem friedlichen Gemüte entstammen. Wohl richtet sich dann in der folgenden Strophe Hölderlins Phantasie rebenhaft an dem schlanken Stamme Schillers auf (ehrne Kette, Firmament, hohe Sonne), aber die „treuen" Sterne und den „folgsamen" Strom würde man bei Schiller umsonst suchen.

„HyperionsSchicksalslied" weckt die Erinnerung an Goethes „Grenzen der Menschheit" und Iphigeniens Parzenlied; auch der „Gesang der Geister über den Wassern" mag im Hintergrund schweben. Da wie dort ist das Gefühl menschlicher Ohnmacht gegenüber der Schicksalsallmacht der Götter ausgesprochen, und auch Einzelvorstellungen sind aus Goethe in Hölderlin eingeströmt, wie der Vergleich des Menschendaseins mit dem vorbeifließenden Wasser im Gegensatz zu der Ewigkeit der Götter. Aber wie ist doch Hölderlins Gedicht etwas völlig Neues und Eigenes! Seine Vorstellungen in ihrer bildmäßigen Ausprägung sind von erschütternder Originalität, und durch seine Sprache weht der Grabeshauch eigenen tragischen Schicksals: eine Stimmung, in der die Verzweiflung des vernichteten Menschen zur heroischen Größe des Geistes emporwächst. In den „Grenzen der Menschheit" hat die Idee menschlicher Kleinheit logisch-straffen, fast schulmeisterlichen Ausdruck gefunden, und der Fluß des Rhythmus ist dadurch förmlich gelähmt, so daß die stockenden Verse nur wenig sich von leicht rhythmischer Prosa unterscheiden. In Iphigeniens Parzenlied aber spricht sich die Allmacht der Götter aus in streng-gleichmäßig gebauten kurzen Versen, denen etwas von dem hieratischen Schreiten eines feierlichen Priesterchores anhaftet. Dagegen wie weich und wechselvoll flutet das innere Erlebnis in „Hyperions Schicksalslied" durch die rhythmische Bewegung der Verse, und wie unterstützt der Klang der Sprache die rhythmische Wirkung! Wie fühlt man in den wolkigen Rhythmen des Anfangs die seligen Genien droben im Licht wandeln! Mächtig, ehern ragt das wuchtige Schicksàllos in die webende Bewegung hinein: die Götter mit ihrer ewigen Jugend, säugling- und knospenhaft, sind dem Fluten des Werdens und Vergehens entrückt. Aber auch jetzt vermag die weiche Seele Hölderlins die Vorstellung starrer Größe nicht festzuhalten, sofort löst er die herben, stark angeschlagenen Trochäen oder Spondeen, die mit schwerer Anfangsbetonung einsetzten (Schicksallos; Säugling; Keusch), auf in die tröstliche Seligkeit leichter Daktylen und beschwingter Anapäste. Dann aber, im dritten Teil, wie ändert sich

mit der Vorstellung Klang und Bewegung! Seliges Wandeln, ewige Klarheit ist das Wesen der Götter, unsicheres Stürzen das Wesen der Menschen; in dem Pizzicato des Rhythmus prägt es sich aus:

Doch | uns | ist | gegeben —
Es | schwin|den, | es | fall|en —
Wie | Wass|er | von | Klipp|e
Zu | Klipp|e | ge|worf|en.

In den „Grenzen der Menschheit", noch mehr aber in Iphigeniens Parzenlied und in dem „Gesang der Geister über den Wassern" hält Goethe, der Anschauungsdichter, sich konsequent in den Bildsphären der gewählten Grundmotive. Jeder Bildkreis ist zum mindesten in sich geschlossen, keine Vorstellung durchkreuzt die andere.

Anders Hölderlin. Der gedankenhafte Zug seiner Lyrik hält nur die Grundstimmung fest; die Verbildlichungen aber wallen um sie wie Wolken, die unter dem Einfluß von Licht und Wind Farbe und Gestalt ändern: die im Licht wandelnden Genien, die die glänzenden Götterlüfte leicht rühren, werden erst den heiligen Saiten verglichen, die die Finger der Künstlerin berühren, dann dem schicksallos schlafenden Säugling. Ihr Geist blüht in bescheidener Knospe, indes ihre seligen Augen in ewiger Klarheit blicken. Dann folgt, ohne jede äußere Beziehung zur bildlichen Schilderung des Götterdaseins, der Vergleich des Menschenlebens mit dem Sturz des Wassers.

Auch den pathetischen Schwung und die oft harte Gewaltsamkeit Klopstockscher Strophen löst Hölderlin in weichen Wohllaut auf, wobei man sich Hölty gern als Mittler zwischen beiden denkt. Hölderlin braucht keine künstlich geblähten Wortgebilde wie „Wasserkothurn" oder „des Kristalls Ebne", nicht scheinbar altertümliche Formen wie „sahe", um die Verse zu schwellen. Man muß bei ihm weder den Satzbau zergliedern, um den Sinn zu verstehen, noch, um den Rhythmus zu erkennen, das Strophenschema sich aufzeichnen und dann gewaltsam danach skandieren. Seine antiken Strophen quellen mit völliger Natürlichkeit aus einem Gemüte, dem das Altertum die selige Heimat ist. Er begnügt sich mit den vorhandenen klassischen Maßen und vermeidet es, neue künstlich zu schaffen. Von dem ganzen Reichtum antiker Strophengebilde verwendet er, außer dem elegischen Maße, dem Distichon, fast ausschließlich die dritte asklepiadische und die alkäische Strophe. Ihren streng architektonischen Bau löst er in Musik auf und gibt ihnen den gedämpften Klang seelischer Harmonie. Die gleichen Strophenformen tönen bei Hölderlin ganz anders als bei Klopstock.

Hölderlin (An die Parzen):

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe!

Klopstock (An Fanny):

Wenn einst ich tot bin, wenn mein Gebein zu Staub
Ist eingesunken, wenn du, mein Auge, nun
Lang über meines Lebens Schicksal,
Brechend im Tode, nun ausgeweint hast...

Natürlich, mit mächtigem Auf- und Abschwellen, strömen Hölderlins Verse dahin und mit schlackenlosem Wohllaut. Bild, Stimmung und Versrhythmus sind völlig eins. Die beiden ersten gemischten Verse haben einen ganz anderen Charakter als der dritte reintrochäische (mit Vorschlag) und der vierte daktylisch bewegte. Klopstocks Strophe, mit ihrer oft unschönen Konsonantenhäufung, ihrem zerhackten Satzbau und ihren Flickwörtern (zweimal „nun"!) spürt man die künstliche Mache an: Sprache und Rhythmus wird nicht als gewachsene musikalische Einheit empfunden, und das verschiedene Ethos der drei Versarten prägt sich nicht plastisch aus.

So ist Hölderlins Lyrik als lyrische Kunst durch und durch eigen, echt und in sich geschlossen. Er ist einer der größten Lyriker der deutschen Dichtung. Er wurde es, gerade weil er sich von der Außenwelt so tief in sein Inneres zurückzog und ihr die verlorenen Bilder, die er im Fliehen erhascht, als Töne zurückgab. Sein äußeres Leben war eine einzige Dissonanz; sein inneres ein einziger Wohllaut. Es ist tief traurig, daß ohne die Dissonanz der Wohllaut seiner Seele nicht entströmt wäre. Trauriger, daß er selber es aussprechen mußte:

Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn,
Die Götter, schenken heiliges Leid uns auch.
Drum bleibe dies. Ein Sohn der Erde
Schein' ich; zu lieben gemacht, zu leiden.

Viertes Kapitel.

Novalis.

„Er hat sich merklich geändert, sein Gesicht selbst ist länger geworden und windet sich gleichsam von dem Lager des Irdischen empor, wie die Braut zu Korinth. Dabei hat er ganz die Augen eines Geisterssehers, die farblos geradeaus leuchten." So beschrieb Friedrich Schlegel das Aussehen seines Freundes Friedrich von Hardenberg im Sommer 1798, ein Jahr etwa, nachdem der Tod Sophie von Kühns die schaffenden Kräfte in Novalis zu höchster Wirksamkeit entbunden. Es ist das Bild eines Schwindsüchtigen, dem die im Innern wühlende Fieberglut die heuchlerische Röte der Gesundheit auf die Wangen zaubert, den Glanz der Augen erhöht und den Willen zu tätigem Leben aufpeitscht.

Hölderlin und Novalis! Beides romantische Menschen, und doch jeder ein Temperament für sich. Hölderlin in ohnmächtiger Sehnsucht nach dem Ideal seine Geisteskraft erweichend bis zu ihrer Auflösung und zu nachfolgender jahrzehntelanger Dämmerung; No-

valis in hektischer Erhitzung seines Geistes das Universum erfliegend und die Kräfte eines langen Lebens im Nu jugendlichen Überschwanges vergeudend, um dann, wie Phaethon, den Todessturz in die Nacht zu dulden.

Auch er saugt seine Nahrung vor allem aus der Kultur, nicht aus der Sinnenwirklichkeit, und der Gedanke, nicht die Anschauung ist das Bestimmende seines geistigen Baues. Man muß nur seine Fragmente lesen, um sich ein Bild des reichen Bildungsstoffes zu machen, der in ihn einströmte: Philosophie und Literatur, Naturwissenschaft und Mathematik, Theologie und Politik, Musik und Kunst, alles wird von ihm erfaßt, erobert, leicht berührt oder mit Geistesblitz erhellt. Aber unähnlich dem anlehnungsbedürftigen Hölderlin, dessen parasitischer Muse die Gedankenwelt zugleich Nährboden und Stütze ist, bewegt er sich in den Ideen der Kultur durchaus frei und selbständig, läßt alte verkohlte im elektrischen Kraftstrom seines Geistes zu blendender Helle aufglühen oder streut neue Lichter ein. Er ist unbedingt Genie. Aber bei aller überquellenden Kraft des Schöpferischen ist ihm jene ergreifende und unmittelbare Wirkung versagt, die der weniger starke Hölderlin spielend erreichte.

Auch ihm war jene tiefe Sehnsucht eigen, die Hölderlin verzehrte. Aber ihr Ziel war bei beiden verschieden. Bei Hölderlin, dem weich-zerfließenden, hieß es Heldentum, Stärke, Harmonie, Schönheit. Bei Novalis, dem in sich Selbstgewissen, hieß es Unendlichkeit des geistigen Besitzes. Hölderlins, des weichen, Streben ging auf die klare Festigkeit äußerer Form, Novalis' Sehnen auf Innerlichkeit, Innigkeit und Tiefe, und wo ihm Form entgegentrat, fühlte er sich gehemmt: „Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge," klagt er einmal. Um die unüberbrückbare Kluft zwischen beiden zu nennen: Hölderlins Liebe galt dem klassischen Altertum, und an die Mönchskutte, die er als Klosterschüler getragen, dachte er zeitlebens mit Grauen zurück; Novalis' Wiege aber hatte in einem Kloster gestanden (der Hardenbergsche Stammsitz Ober-Wiederstedt, wo der Dichter am 2. Mai 1772 geboren wurde, war ehemals ein Nonnenkloster gewesen); der Geist des Christentums wohnte in seiner Seele, und der überirdische Glanz mittelalterlicher Mystik glomm in seinem schwärmerischen Auge. Er war ein Christ nicht nach dem äußern Bekenntnis, sondern im Sinne des Urchristentums, das von Jahrhundert zu Jahrhundert Mystiker und Pietisten und alle Sektierer im Kampfe gegen dogmatische Erstarrung wieder zu erneuern streben. Christ nach Gemüt und Erlebensart. Christentum hieß ihm: Erlösung der Welt durch den Geist. Opfer des Leibes um der Seele willen.

Die Aufklärung ist, geschichtlich betrachtet, eine Fortsetzung der im 16. Jahrhundert jäh abgebrochenen Reformation, ihr Geist protestantisch. Für einen Lessing oder Wieland spaltet sich das Reli-

giöse in kritischen Verstand und moralisches Handeln. Wo diese beiden fehlen, wo die dunklen Kräfte des Gemüts sich regten, da waren sie rasch mit dem Vorwurf der Schwärmerei und des Dunkelmännertums, ja der Heuchelei zur Hand. Der Klassizismus Goethes und Schillers setzte an die Stelle der durch Kritik und Nützlichkeitsmoral ausgehöhlten christlichen Weltanschauung das ästhetische Lebensideal des klassischen Altertums. Nun hat — Hölderlins Schicksal verkündet es ergreifend — auch diese Weltanschauung sich überlebt und damit die Kraft einer wahren Religion, die trostvolle Erhebung über die Gewöhnlichkeit des Alltags eingebüßt. So wird sie denn bei dem romantischen Geschlecht wieder durch das Christentum abgelöst, nicht das bis dahin zeitgemäße protestantische, verstandesklare und moralische, sondern jenes Untergrundchristentum, das von den Kräften des Gemüts lebt, sich von schwärmerischer Sinnlichkeit nicht immer rein hält und sich darum mit der genialen Immoralität der Romantiker vortrefflich vertrug. An die Stelle des klassischen Altertums als religiöses Kulturideal trat das gotische Mittelalter.

Für Gotik hatte einst der junge Goethe geschwärmt. An dem Straßburger Münster war ihm die Erkenntnis einer neuen, inneren Form aufgegangen. Die Gotik war ihm zum Kunsterlebnis geworden. Jetzt wurde dem romantischen Geschlechte die Gotik zum religiösen Erlebnis, und erst über die christliche Religion ging es zur Kunst, zu einer religiösen, der einzig echten Kunst. 1797 erschien das merkwürdige Buch, das dieses neue Evangelium verkündete: die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", denen 1799 die „Phantasien über die Kunst" folgten. Der inspirierende Urheber dieser Bücher war der 1798 erst fünfundzwanzigjährig verstorbene, schwärmerisch-innige Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herausgeber und Mitverfasser sein Freund Ludwig Tieck. In jeder Weise ist der Geist der beiden gegen Protestantismus und Aufklärung, gegen Verstand und Weltlichkeit in der Kunst gerichtet. Nur wo im Kunstwerk religiöses Gefühl sich ausspricht, ist jenes echt und wahr. Die Menschen sind „die Pforten, durch welche seit der Erschaffung der Welt die göttlichen Kräfte zur Erde gelangen und in der Religion und dauernden Kunst uns sichtbar erscheinen". „Nur aus den zusammenfließenden Strömen von Kunst und Religion" ergießt sich „der schönste Lebensstrom". Die älteren Maler werden darum gepriesen, weil sie „die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion" gemacht haben. Das Zeitalter der Aufklärung ist kunstlos, weil es unfromm ist: „Bildersäle sollten Tempel sein."

So sprengt der Geist der Gotik die starre Form, die bis dahin Kunst hieß. Schwärmerische Inbrunst lodert in Hunderten von Spitzbogen und lichten Türmchen flammenartig gen Himmel und überwindet die Schwere irdischen Stoffes. Mystische Schauer schweben durch dämmernde Hallen, die das geheimnisvolle Licht bunter Fenster

durchglüht; Umrisse und Grenzen verschwimmen, nur Farben wallen auf und ab, und in Musik löst sich die anbetende Seele auf. Alles, Stein, Gestalt, Farbe, Wort und Ton, verkündet die Unendlichkeit und Ewigkeit göttlicher Allmacht, und die künstlerische Form, zwecklos an sich, hat nur ein Recht auf Dasein, wo sie das überfließende Gefäß des religiösen Geistes ist.

Tiefer als Ludwig Tieck, dessen äußerlich-verstandesmäßige Phantasie Wackenroders Evangelium rasch ins Spielerisch-Literarische entarten läßt, hat Novalis es ergriffen dank seiner Abstammung, Erziehung und Geistesanlage. Innige Frömmigkeit war seit Geschlechtern in der Familie eingeboren. Durch die Großmutter des Dichters nahm sie pietistische Färbung an, und sein Vater erlebte „nach einem wüsten, wilden Leben" durch eine heftige Erschütterung beim Tode seiner ersten Frau eine geistige Wiedergeburt. Im Schoße der herrnhutischen Brüdergemeine fand er später seinen Frieden. In herrnhutischer Atmosphäre wuchs Novalis auf, und sein Wesen war so beschaffen, daß er sich darin wohl fühlte und ihre Kräfte in sich einströmen ließ. Die weiche Innigkeit, durch die sich Zinzendorfs Pietismus von der härteren Frömmigkeit eines Spener und Francke unterschied, entsprach seinem Liebesbedürfnis, und das zärtliche Verhältnis zu Christus, dem „Lämmlein", dem „Bräutigam der Seele", nährte seine Phantasie. Vor allem aber: der mystische Glaube an die umwandelnde Kraft des Gemütes, die schrankenlose Verehrung des Geistes, der den Körper sich beugt, legten den Grund eines unbedingten Idealismus in ihm. Die Richtung seiner Persönlichkeit war damit gegeben: sie hieß Unendlichkeit und Allmacht des Geistigen. Das ganze Leben wurde ihm so zu einem Leben in Gott, aus Gott, für Gott, und alles, was er, in seiner Entwicklung vorschreitend, an Bildung in sich aufnahm, mußte der Vertiefung und Ausweitung der geistlichen Grundidee dienen.

In Jena, wohin er 1790 gezogen, um die Rechte zu studieren, wurde ihm Schiller der gewaltige Anreger und Nährer. Seine sittliche Größe, seine entflammende Begeisterung für alles Hohe, seine menschliche Güte rissen ihn hin. „Ihm", bekannte er, „gab das Schicksal die göttliche Gabe, alles, was er berührt, in das reinste Gold des geläutertsten Menschensinns, in das Eigentum und Erbteil der sittlichen Grazie zu verwandeln." Wie müssen Schillers Jugenddichtungen, die pantheistischen Hymnen, die Räuber, Don Carlos auf den Erregbaren gewirkt haben! Es war die Zeit, wo Schiller sich um die Klärung seiner Welt- und Kunstanschauung mühte und in die kantische Philosophie vordrang, die Reinhold, Wielands Schwiegersohn, in Jena lehrte. Philosophie wurde auch Novalis die Führerin, wenn es galt, die Grenzen seines geistigen Selbst über die Enge der herrnhutischen Gläubigkeit hinauszuschieben. „Philosophie", gestand er später selber, „ist die Seele meines Lebens und

der Schlüssel zu meinem eigensten Selbst.“ Aber wer aus der Quelle von Zinzendorfs Gottseligkeit getrunken, konnte sich nicht bei Kants kritischer Besonnenheit beruhigen. Ihm reichte das geistige Erleben — nicht nur das sittliche — über den Rand der sinnlichen Erfahrung hinunter in die dunklen Tiefen von Traum, Ahnung, Intuition, und die Scheidung zwischen Wissen und Glauben billigte er nicht. So entnahm er Kant im wesentlichen nur den idealistischen Grundgedanken und dichtete ihn weiter in mystisch-pantheistischem Sinne. Neben Kant wurden ausgesprochene Metaphysiker seine Lehrer. Als er im Januar 1792 in Leipzig, wohin er im Herbst 1791 mit seinem Bruder Erasmus sich gewandt, mit Friedrich Schlegel zusammentraf, schrieb dieser: „Das Studium der Philosophie hat ihm üppige Leichtigkeit gegeben, schöne philosophische Gedanken zu bilden — er geht nicht auf das Wahre, sondern auf das Schöne — seine Lieblingsschriftsteller sind Plato und Hemsterhuis — mit wildem Feuer trug er mir einen der ersten Abende seine Meinung vor — es sei gar nichts Böses in der Welt — und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter.“ Plato, dem die Sinnenwelt nur ein Schein ist, dem ihre Gegenstände nur Schattenbilder und die Ideen das Eigentlich-Wahre, Wesenhafte und Seiende sind. Und Hemsterhuis, der die Wirklichkeit als die Schöpfung unseres Ich, seiner äußeren und inneren Organe, betrachtet, dem der „moralische Sinn“ die Möglichkeit unendlicher sittlicher Entwicklung und Annäherung an die Gottheit verbürgt, dem der Tod die Erlösung unseres geistigen Selbst und der Weg zur Vollkommenheit ist.

So war er nun reif für den Philosophen, von dem alles Denken der Romantik ausstrahlt: Fichte. „Fichte ist's, der mich weckte und indirekte zuschürt,“ schrieb er an Friedrich Schlegel. Auf den ersten Blick mußte er ihn verstehen, und aus seinem eigenen Geiste schienen die Sätze gewachsen, die zu Beginn der ersten Einleitung zu Fichtes Wissenschaftslehre (1797) stehen: „Merke auf dich selbst, kehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab, und in dein Inneres. Dies ist die erste Forderung, welche die Philosophie an ihren Lehrling stellt.“ Auch Novalis ist die Welt im Ich enthalten; auch ihm erkennt das Ich die Welt, indem es sich selber erkennt, schafft es die Welt aus seinem eigenen sittlichen Wollen heraus. Aber dem herrnhutischen Kern, der philosophischen Triebkraft, die Plato, Hemsterhuis und Fichte spenden, gesellt sich nun noch die Anregung einer ganz anderen Welt bei: der Naturwissenschaft.

Im Juni 1794 hatte Novalis sein juristisches Examen in Wittenberg abgelegt. Darauf hatte er sich in Tennstädt durch den wackern Kreisamtmann Just in die Praxis einführen lassen. Inzwischen wurde beschlossen, daß er sich dem Salinenwesen widmen solle, und so ging er Ende 1797 nach Freiberg, um sich dort die nötigen bergbautechnischen, geologischen und physikalischen Kenntnisse zu ver-

schaffen. Vor allem wurden seine Führer der berühmte Geologe Werner, der, künstlerische Phantasie mit wissenschaftlichem Scharfsinn verbindend, die Bildung der Erdoberfläche durch die ablagernde und umgestaltende Tätigkeit des Wassers erklärte, und der Physiker Ritter, der aus dem Phänomen des Galvanismus den Lebensprozeß zu erklären unternahm. So tauchte Novalis in die Ideenbewegung der damaligen Naturwissenschaft ein, und sie mußte den mystisch-bohrenden Sinn in ihm aufs tiefste erregen. Die Entdeckung des Sauerstoffs durch Priestley im Jahre 1774, die Auffindung der tierischen Elektrizität durch Galvani im Jahre 1789 schienen den Weg zu weisen, auf dem die Wissenschaft, trotz Albrecht von Haller, „ins Innre der Natur" zu gelangen vermochte. Ganz neue Aufschlüsse boten sich über das Wesen des Lebens, den innern Zusammenhang der Naturreiche und -kräfte und die Umwandlung der Körper. Was wunders, wenn die weltumspannende Conquistadorenphantasie der romantischen Feuergeister nun sofort die allerkühnsten Schlüsse zog. 1797 veröffentlichte Schelling seine „Ideen zu einer Philosophie der Natur", 1798 seine „Weltseele". Von Fichtes Ichlehre ausgehend, stellte er die Natur nicht dem Ich gegenüber als Mittel zur Verwirklichung seines sittlichen Zweckes, sondern er sah die Vernunft auch in ihr wirken. Die Natur ist ihm nicht eine tote Anhäufung von Materie und der Tummelplatz mechanischer Kräfte, sondern ein lebendiger Organismus, in dem auch das scheinbar Tote teilhat an dem Leben. Die Weltseele wirkt in ihr als geistiges Zentralorgan, wie die Seele im tierischen Körper, treibt die sichtbaren Gestalten hervor und bestimmt den regelmäßigen Ablauf ihres Wachstums, Entstehung und Verfall nach dem Grundgesetz der Polarität von Attraktion und Repulsion (die elektrische Polarität wird zum Weltgesetz erweitert). So ist „die Natur der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur".

Schon Anfang Mai 1797 bekannte sich Novalis als „einen sehr neugierigen Leser" von Schellings Naturphilosophie. Im Dezember lernte er ihn persönlich kennen: „Wir haben einige köstliche Stunden symphilosophiert." So wirkten Religion, Philosophie, Naturwissenschaft mit ihren neuesten chemischen und physikalischen Entdeckungen zusammen, um in Novalis' erhitztem Gemüte eine seltsam romantische Weltanschauung zu erzeugen, den magischen Idealismus. „Wir haben zwei Systeme von Sinnen, die, so verschieden sie auch erscheinen, doch auf das innigste miteinander verwebt sind. Ein System heißt der Körper, eins die Seele. Jenes steht in der Abhängigkeit von äußeren Reizen, deren Inbegriff wir die Natur oder die äußere Welt nennen. Dieses steht ursprünglich in der Abhängigkeit eines Inbegriffes innerer Reize, den wir den Geist nennen, oder die Geisterwelt." Wie das System der inneren Sinne von der Körperwelt beeinflußt wird, so kann auch die Körperwelt durch die Seele

beeinflußt werden, nicht im Sinne mechanischer Bewegung nur, sondern im Sinne des Wachstums oder der Vernichtung, der Steigerung der Kräfte und Funktionen. „Unser ganzer Körper ist schlechterdings fähig, vom Geist in beliebige Bewegung gesetzt zu werden. Die Wirkungen der Furcht, des Schreckens, der Traurigkeit, des Zornes, des Neides, der Scham, der Freude, der Phantasie usw. sind Indikationen genug." Man hat Beispiele von Menschen, die eine willkürliche Herrschaft über Teile des Körpers erlangt haben, die sonst dem Willen entzogen sind. Einst wird der Mensch sein eigener Arzt werden, unabhängig von der Natur imstande sein, verlorene Glieder zu restaurieren, sich bloß durch seinen Willen zu töten und dadurch erst wahre Aufschlüsse über Körper, Seele, Welt, Leben, Tod und Geisterwelt erlangen. „Es wird vielleicht nur von ihm abhängen, einen Stoff zu beseelen."

All diese wissenschaftlich-philosophische Phantasie hätte Novalis kaum zum Dichter gemacht, oder im besten Falle zu einem bloßen ironischen Artisten, wie die Brüder Schlegel oder Tieck, wenn nicht zu dem abstrakten Gedanken das menschliche Erlebnis hinzugekommen wäre, in der schwärmerischen Innigkeit seiner Seele bedingt. Denn so seltsam-zwiespältig und beweglich war dieser geniale Jüngling geartet: er verband mit der nüchternsten Verstandesschärfe eine bis zur Ekstase sich steigernde Inbrunst der Gefühlskraft und mit der eisigsten Abstraktion die glühendste Sinnlichkeit.

Von Tennstädt aus war er im November 1794 auf das Gut Grüningen gekommen und hatte Sophie von Kühn kennen gelernt. Sie war damals noch nicht dreizehn Jahre alt. Nach ihren Briefen und den ungeschminkten Augenblickseindrücken, die Novalis von ihr in sein Tagebuch eintrug, war sie ein Landkind in der ganzen Eckigkeit und Unreife ihres halbwüchsigen Alters. „Sie wünscht allen zu gefallen... Sie macht nicht viel aus Poesie... Ihr Betragen gegen mich. Ihr Schreck vor der Ehe... Gesicht bei Zoten... Ihr Hang gebildet zu sein... Sie will sich nicht durch meine Liebe genieren lassen. Meine Liebe drückt sie oft. Sie ist kalt durchgehends... Sie läßt sich nicht duzen." Was besagen diese vorzüglichen Beobachtungen anders als die Unausgeglichenheit der Pubertätszeit, wo kindliche Derbheit neben beginnender jungfräulicher Keuschheit steht, die wachsende Geschlechtsreife sich bald in herbem Trotz bald in sinnlicher Ausgelassenheit ankündigt und die weibliche Anmut durch die schauernde Ahnung des Naturgeheimnisses überschattet ist. So barg ihre Persönlichkeit, wenn auch gewisse Erscheinungen ihres Alters vielleicht sich stärker, fast krankhaft in ihr ausprägten als in andern, doch kein Wunder in sich, kaum ein Problem.

Novalis aber, in der Erhitzung seines Gemütes und dem Erwartungszustande seines Geistes, erhob sie zu seiner Beatrice. Ob nicht

schon ihr Name Sophie (Sophia, Weisheit) genügte, um ihn zu stigmatisieren? Der Mystiker Gottfried Arnold, dessen Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorie (1699) Goethe in seiner Läuterungszeit nach Leipzig las, hat ein Buch über das „Geheimnis der göttlichen Sophia" geschrieben, und Jakob Böhme, dem Novalis freilich erst nach dem Tode Sophies näher getreten zu sein scheint, lehrt das Geheimnis der „göttlichen Sophia", aus der dem Menschen Erleuchtung, Bekehrung und Vereinigung mit Gott kommt. Man braucht nicht von Einwirkung dieser Denker auf Novalis zu sprechen; die Erinnerung genügt, daß aus dem gleichen Boden der mystisch erregten Seele Gleichheit oder Ähnlichkeit der Vorstellungen wächst. Was ihn aber vor allem an Sophie gefesselt haben muß, das war gerade das Unausgewachsene ihres Wesens. Ihn reizte das holde Geheimnis, das diese Mädchenknospe verbarg; sie wäre ihm kaum so begehrenswert geworden, wäre sie ein reifes, klares Weib gewesen.

So aber erschien ihm Sophie als das Wunder aller Wunder und ihr Besitz als der Schlüssel zu dem Geheimnis der Welt. Im März 1795 verlobte er sich heimlich mit der nun Dreizehnjährigen — zur gleichen Zeit, wo sich bei ihm die ersten deutlichen Anzeichen der Lungenschwindsucht zeigten. Aber als ob die Natur dieses allzufrühe Betasten und Öffnen einer Menschenknospe hätte rächen müssen: im Spätherbst des gleichen Jahres erkrankte auch Sophie an einem gefährlichen Geschwüre in der Hüftgegend. So hatte der Tod sie beide gezeichnet, wie der Förster die Bäume, die zum Schlagen bestimmt sind. Und nun kam der ekstatische Taumel des Todgeweihten über ihn, zu gleicher Zeit, wo er — in Jena — der erhöhten Lebensstimmung und titanischen Geistigkeit der Romantiker näher trat. Eine Operation, die Stark in Jena im Sommer 1796 an der Kranken unternahm, blieb erfolglos. Im Dezember kehrte sie nach Grüningen zurück. Im März 1797 kündete sich das Ende an. Novalis war „in einer schlaffen, ängstlichen Gleichgültigkeit", die ihm jede Faser lähmte. „Es ist eine Verzweiflung in mir, deren Ende ich nicht absehe... Die Gewißheit ihres Besitzes ist mir zu unentbehrlich geworden."

Am 19. März starb Sophie. „Das Blütenblatt ist nun in die andere Welt hinübergeweht," schrieb Novalis. Nicht ganz ein Monat darauf verschied sein Lieblingsbruder Erasmus an dem Leiden, das auch in Novalis selber wühlte; der eisige Hauch des Grabes streifte seine Stirne. Nun mußte es sich entscheiden, ob die Allmacht und Ewigkeit des romantischen Geistes über die Hinfälligkeit des sinnlichen Seins zu triumphieren vermochte, oder ob Novalis' magischer Idealismus nur ein schönes Märchen und der Wahnwitz eines Fieberkranken war. Einst hatte er in Jena Begeisterung aus Schillers Persönlichkeit getrunken, gerade als dieser mit übermenschlicher Kraft gegen seine Krankheit rang und mit der Macht des

freien Willens die Schwäche seines Körpers zwang. Nicht geringer war Novalis' Wille. Der Tod Sophies und der Hinschied des Bruders lösten die schaffende Kraft, die in ihm schlummerte. Der leibliche Tod der Geliebten wurde ihm zur Auferstehung des Geistes, des Dichters — nach jenem Goetheschen Wort, daß der Tod der Kunstgriff der Natur sei, um viel Leben zu haben. Es entstanden die „Hymnen an die Nacht".

Novalis' Dichten war bis dahin ein wenig ausgeprägtes Nachsingen von Worten und Weisen gewesen, die damals durch die Luft schwirrten. Die Anakreontik, Wieland und vor allem der Göttinger Hain boten die Muster; gelegentlich mag man auch Töne aus Klopstocks Lyrik durchklingen hören. Harmlos hatte seine Muse in Blumenauen sich vergnügt und gelegentlich einen Blick zum Himmel getan.

Jetzt war das Rätsel des Todes gebietend in seine Seele getreten. Am 13. April 1797, einen Monat etwa nach Sophies Tode, schreibt er von Tennstädt aus an Friedrich Schlegel: „Ich habe eine geheime Freude, so nah ihrem Grabe zu sein. Es zieht mich immer näher, und dieser Zug macht jetzt zuweilen mein unaussprechliches Glück. Mein Herbst ist da und ich fühle mich so frei, gewöhnlich so kräftig — es kann noch etwas aus mir werden. So viel versichre ich Dir heilig, daß es mir ganz klar schon ist, welcher himmlische Zufall ihr Tod gewesen ist — ein Schlüssel zu allem — ein wunderbar schicklicher Schritt. Nur so konnte so manches rein gelöst, nur so manches Unreife gezeitigt werden. Eine einfache, mächtige Kraft ist in mir zur Besinnung gekommen. Meine Liebe ist zur Flamme geworden, die alles Irdische nachgerade verzehrt."

Genau einen Monat später glänzt der erste Schimmer der „Hymnen an die Nacht" auf. Er geht abends an Sophiens Grab und ist dort „unbeschreiblich freudig. Aufblitzende Enthusiasmusmomente. Das Grab blies ich wie Staub vor mich hin. Jahrhunderte waren wie Momente". Der dritte Hymnus muß um jene Zeit ganz oder zum Teil entstanden sein; denn er klingt wörtlich an die Tagebuchstelle an. Nach dem Mai 1797 verliert sich die Spur der Hymnen aus dem Schaffen des Dichters. Aber sein Geist wühlt weiter in den durch das Erlebnis Sophiens und die Berührung mit Philosophie und Naturwissenschaft erregten Vorstellungen. Seine mystische Lehre vom magischen Idealismus bildete sich aus, und in Haufen von „Fragmenten" sprühte er die Funken seines Geistes aus. Grundideen der „Hymnen" begegnen uns in ihnen auf Schritt und Tritt. So der Gegensatz zwischen Licht und Dunkel; „Licht ist Vehikel der Gemeinschaft des Weltalls;" man erinnert sich der Lobpreisung des allerfreulichen, allgegenwärtigen Lichtes am Anfang des ersten Hymnus. Dann das Rätsel von Leben und Tod: „Der Tod ist eine Selbstbesiegung — die, wie alle Selbstüberwindung, eine neue, leichtere

Existenz schafft... Leben ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen. Der Tod ist Endigung und Anfang zugleich... Durch den Tod wird das Leben verstärkt." Der alte Vergleich des Schlafes mit dem Tode wird in romantischer Vertiefung gedeutet: „Schlummer ist ein Anhalten des höheren Organs — eine Entziehung des geistigen Reizes... Die Willkür ist gehemmt — Schlaf, Analogon des Todes... Seine restaurierende Wirkung." Und einmal taucht im Anschluß an den Ausdruck: sich etwas beschlafen, die Frage auf: „Ist der Schlaf eine Selbstbegattung?" Beide, Schlaf und Tod, bewirken eine Erneuerung und Steigerung des Lebens. So versteht man den Ausspruch, daß der Tod das „romantisierende Prinzip unseres Lebens" sei; denn Romantik bedeutet jenem titanischen Geschlecht Steigerung alles Lebens und Wirkens.

Die geistige Macht, die dieses Reich des Todes erschließt, ist nicht die Antike, sondern das Christentum. „Absolute Abstraktion, Annihilation des Jetzigen, Apotheose der Zukunft — dieser eigentlichen bessern Welt: dies ist der Kern der Geheiße des Christentums, und hiermit schließt es sich an die Religion der Antiquare, die Göttlichkeit der Antike, die Herstellung des Altertums, als der zweite Hauptflügel an; beide halten das Universum, als den Körper des Engels, in ewigem Schweben." Friedrich Schlegel stimmt bei. „Aber," fügt er, Novalis aus seinen andern Schriften vertiefend, hinzu, „ist das Christentum nicht noch mehr eine Religion des Todes, wie die klassische eine Religion des Lebens? ... Es muß dies ungefähr auch Deine Meinung sein... Vielleicht bist Du der erste Mensch in unserm Zeitalter, der Kunstsinn für den Tod hat." Man erblickt das Spiegelbild dieser Ideen in der fünften der „Hymnen an die Nacht".

So sieht man, ohne die Entstehungszeit der einzelnen Gedichte zu kennen, doch sie inhaltlich in Novalis' Seele wachsen durch die Jahre 1797—1799. Daher muß das „lange Gedicht", das er Friedrich Schlegel am 31. Januar 1800 ankündigt, die „Hymnen" sein, die Ende März nach Berlin gingen und im dritten Stück des Athenäums — meist in Prosa — gedruckt wurden.

Um vier Ideen kreist die Vorstellungswelt der sechs „Hymnen an die Nacht": 1. die Nacht in ihrem physikalisch-optischen Gegensatze zum Licht; 2. die Nacht als Reich der Liebe und als lebenschaffender Mutterschoß; 3. die Nacht als Symbol des lebensteigernden Todes; 4. das Christentum als die Religion des Jenseits im Gegensatz zur Lebensbejahung des Altertums. Der Reihenfolge dieser Ideen entspricht, durchaus organisch, auch die innere Entwicklung der Hymnen. Mit dem Preise der lichtbestrahlten „Wunderherrlichkeit des irdischen Reiches" hebt der erste an. Der Dichter fühlt sich ganz als diesseitiger Mensch. Jeder Lebendige, Sinnbegabte liebt das Licht. Als des Lebens innerste Seele atmen es die

Gestirne, die Steine, die Pflanzen, die Tiere, die Wolken und Lüfte und vor allem die Menschen. Indem der Dichter sie, im christlichen Sinne, als „Fremdlinge“ (auf der Erde) bezeichnet, deutet er schon hier in der Verherrlichung des Diesseits auf die höhere eigentliche Heimat des Menschen hin, in deren Verkündigung die Hymnenreihe ausmündet. Mit kraftvoller Entschiedenheit setzt darauf des Dichters Bekenntnis zur Nacht ein:

Abwärts wend' ich mich
Zu der heiligen, unaussprechlichen,
Geheimnisvollen Nacht.

Überaus schön und wahr ist es aber nun, wenn der Jüngling nur schwer von dem Reiche des Lichtes sich loszureißen vermag. Wehmut weckt die Nacht in ihm. Licht schafft „Allgegenwart“ der Dinge, Dunkel rückt alles von uns ab. „Fernen der Erinnerung“, Wünsche und Träume der Jugend, kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen steigen auf — in grauen Kleidern, „wie Abendnebel nach der Sonne Untergang“. Noch fühlt sich der Dichter in dieser Welt der Dämmerung und Abrückung alles Körperlichen nicht heimisch; wie sehnsüchtige Klage tönt es:

Sollte [das Licht] nie wieder kommen
Zu seinen treuen Kindern?

Aber schon regt sich die fruchtbare Stimmung der Nacht. Das Licht, indem es die Augen auf sich zieht, zerstreut. Das Dunkel, indem es die Aufmerksamkeit nach innen wendet, regt die schöpferischen Kräfte an; der Verstand schlummert ein, und „in süßer Trunkenheit“ entfalten sich „die schweren Flügel des Gemüts“. Es „quillt ahndungsvoll unterm Herzen“, die Wehmut schwindet, und Freuden senken sich in die Seele, reicher und höher als das Glück des Lichtes. Wären „die leuchtenden Kugeln“, die Gestirne, von dem Licht nicht in des Raumes Weiten gestreut, um seine Allmacht zu verkünden, wir vergäßen über der Seligkeit der Nacht völlig des Lichtes. Denn die unendlichen Augen, die die Nacht in uns selber geöffnet, sind himmlischer als die blitzenden Sterne, die Boten des Lichtes. Sie sehen weiter als die bläßesten, fernsten der Sterne. Ohne Licht schauen sie durch die Tiefen des Gemütes. Die Nacht weckt die Kraft der Liebe, und der Dichter, dem Lichte der irdischen Wirklichkeit abgerückt, in die Wonnen der vergeistigenden Nacht versinkend, feiert seine mystische Vermählung mit Sophie.

Das zweite Gedicht beklagt den Schmerz des Aufwachens aus dem seligen Glücke der Nacht. Im Lichte herrscht das Maß der Zeit; zeitlos und ewig ist der Schlummer der Nacht. Nur Toren können den Tag preisen, die nicht wissen, daß der Schlaf den Schlüssel zu den Wohnungen der Seligen trägt und unendlicher Geheimnisse schweigender Bote ist.

Im dritten prosaisch gefaßten Hymnus ist jenes Erlebnis des

Novalis auf Sophiens Grab geschildert, von dem auch der Brief vom 13. Mai 1797 spricht. Zum erstenmal hat er damals die erlösende Seligkeit der Nachtbegeisterung empfunden, die Befreiung von Raum und Zeit: „Die Gegend hob sich sacht empor... Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter." So scheint das Gedicht, ohne einen gedanklichen Fortschritt zu bringen, nur das Grunderlebnis nachzuholen, auf das die allgemeinen Ideen in den beiden ersten Hymnen zurückgehen. Und doch ist der Fortschritt da: er liegt im Motiv des Grabes. Die Geliebte ist tot, und indem Novalis sich im Schoße der Nacht mit ihr vereinigt, ist seine Liebe der Wille, ihr nachzusterben und in jene seligste Nacht einzugehen, die Tod heißt.

Was in den drei ersten Stücken als Erlebnis erscheint, ist im vierten dauernde Lebensstimmung und Weltanschauung geworden. Es beginnt denn auch mit dem Bekenntnis: „Nun weiß ich, wenn (= wann) der letzte Morgen sein wird... Himmlische Müdigkeit verläßt mich nun nicht wieder." Nach pietistischer Lehre bedarf es eines erschütternden Erlebnisses, bevor im Menschen das Heil „durchbrechen" kann. Für Novalis hat der Tod Sophies den Heilsdurchbruch bewirkt. Die egoistisch-wollustvolle Vereinigung mit Sophie im Reiche der Nacht und die Sehnsucht ihr nachzusterben hat nur dann eine tiefere Bedeutung, wenn diese Erfahrung als Durchgang zur christlichen Jenseitsmystik erlebt wird. So bekommen die Begriffe irdisch, Licht, Welt, Leben religiöse Färbung, das diesseitige Dasein im Lichte wird zur Vorbereitungszeit für das ewige Leben, das Kreuz auf Golgatha zur Siegesfahne und Sophie, die menschlich-individuelle Geliebte, hat sich in den allgemeinen Seelenbräutigam Christus verwandelt („O! sauge, Geliebter, Gewaltig mich an"), um dessen Liebe der Jünger Zinzendorfs wirbt. Die Nacht des Todes schließt ein helleres Licht auf, als das der Erde ist, das Novalis im ersten Gedichte, vom Wahn des Diesseits noch befangen, gepriesen hat:

Unendliches Leben — Herunter auf dich [das irdische Licht].
Kommt über mich, — An jenem Hügel [Golgatha]
Ich sehe von oben — Verlischt dein Glanz.

Mit dieser Verkündigung der christlichen Jenseitsreligion als der erlösenden und beseligenden neuen Geistesmacht tritt Novalis der Romantiker in Gegensatz zu jener Weltanschauung, von der der Klassizismus lebte und aus der auch die Romantik stärkste Kraft gesogen: dem Bekenntnis zur Diesseitsfreude des Altertums. Goethe hatte in der „Braut von Korinth" sich zu ihr bekannt, Schiller in den „Göttern Griechenlands" ihr Verschwinden beklagt. Novalis, als Verkündiger des Umschwungs in der Weltstimmung, konnte in seinen „Hymnen" nicht an dem früheren Glauben vorübergehen, ohne sich mit ihm auseinanderzusetzen. Er gibt diese Auseinandersetzung im

fünften Hymnus in Form eines kulturphilosophischen Gedichtes, wie sie Schiller liebte, und als ein Gegenstück zu dessen „Göttern Griechenlands“ stellt sich sein Hymnus auch dem oberflächlichen Blicke dar. Auch Novalis schildert das Reich der olympischen Götter als eine Zeit der himmlischen Schönheit und als ein ewiges Fest, wo alle Geschlechter die zarte, köstliche Flamme des Lichtes als das Höchste der Welt verehrten und selbst die Vorstellung des Todes mit bunten Bildern umkleidet wurde.

Aber Novalis greift weiter als Schiller. Keine Klage um die Entgötterung und Entsinnlichung der Welt hebt er an, sondern er gibt eine deutende Darstellung der sittlich-religiösen Ideen in der Geschichte überhaupt. Darin erinnert sein Gedicht an Schillers „Spaziergang“. In die vorolympische Urzeit taucht er zuerst hinunter, wo „ein eisernes Schicksal mit stummer Gewalt“ herrscht und eine dunkle schwere Binde um die bange Seele der Menschen liegt. Dann ziehen die Götter auf der Erde ein, die Freunde der fröhlichen Menschen, und ein Reich eitlen Lichtes entsteht. Nur *ein* Gedanke ist's, der die Freude verfinstert und vor dem selbst die Götter ratlos stehen: der Tod. Umsonst, daß die Dichtung die grause Larve verschönt:

Unenträtselt blieb die ew'ge Nacht,
Das ernste Zeichen einer fernen Macht.

Eine Verfinsterung folgt aus diesem Gedanken des Todes. Die dunklen Kräfte des Gemütes treten ihre Herrschaft an:

Die Nacht ward
Der Offenbarungen
Fruchtbarer Schoß.

Aber aus dieser Dämmerung ersteht das Christentum. In einem verachteten Volke, in der Armut Hütte wird der Sohn der Jungfrau geboren; beseligende Worte eines neuen Heils fallen von seinen Lippen, und ein neues Reich der Herrlichkeit bricht an. Aber das köstliche Leben Christi wird „ein Opfer des menschlichen tiefen Verfalls“ und er stirbt am Kreuz. Doch auferstehend überwindet er den Tod, und in sein Grab legt er die alte, mit ihm gestorbene Welt, das Reich des sinnlichen Lebens, für alle Zeiten es mit dem Steine verschließend. Mit dem Auferstandenen aber genießen seine Jünger der neuen Seligkeit, die Verneinung des irdischen Lebens heißt („Zur Hochzeit ruft der Tod“). Ähnlich wie am Schlusse des „Faust“ das Ewig-Weibliche, in Gestalten der katholischen Mythologie erscheinend, den Faust hinanzieht, so hebt bei Novalis Maria in mütterlicher Alliebe die Gläubigen an ihre treue Brust, und jegliches Leid ist gestillt im Jenseitsschein des Todes:

Getrost, das Leben schreitet
Zum ewigen Leben hin;
Von innrer Glut geweitet
Verklärt sich unser Sinn. — —

Nur Eine Nacht der Wonne,
Ein ewiges Gedicht —
Und unser aller Sonne
Ist Gottes Angesicht.

So stellt das Gedicht eine im Einzelausdruck mystisch gehobene, im ganzen aber klare Entwicklung des religiösen Gedankens dar. Nur ein Rätsel noch birgt es: Zwischen die Schilderung von Christi Heilsbotschaft und die Darstellung seines Leidens, Sterbens und Auferstehens ist die Gestalt eines Sängers eingeschoben, der, unter Hellas' heiterm Himmel geboren, nach Palästina kommt, sein Herz dem Wunderkinde ergibt und aus Christi Lehre als erster die tiefe Botschaft von der Beseligung durch den Tod schöpft:

Im Tode ward das ewge Leben kund,
Du bist der Tod und machst uns erst gesund.

Voll Freudigkeit zieht er dann nach Indostan und verkündet mit einem Herzen voll ew'ger Liebe die fröhliche Botschaft der Entsagung. Wer ist der Sänger?

Gegen den Schluß des Jahrhunderts richteten die Romantiker ihre in alle Weiten des geistigen Lebens ausschauenden Blicke auf die Schätze der indischen Mythologie, Philosophie und Literatur, die schon Herder zu erschließen begonnen und für die Sakuntala und Hitopadeça herrlich zeugten. Eine Stimme mystischer Weisheit tönte aus dem fernsten Osten, und wer suchte, horchte auf. Die mythologischen Dichtungen der Inder erschienen als die „Morgenträume unseres Geschlechtes". Offenbarungen, die im Abendlande längst verschollen waren, glänzten, so meinte man, von Osten aufs neue jugendfrisch empor. „Welche neue Quelle von Poesie", ruft Friedrich Schlegel in dem im Winter 1799/1800 entstandenen Gespräch über die Poesie aus, „könnte uns aus Indien fließen: wenn einige deutsche Künstler mit der Universalität und Tiefe des Sinns, mit dem Genie der Übersetzung, das ihnen eigen ist, die Gelegenheit besäßen, welche eine Nation, die immer stumpfer und brutaler wird, wenig zu brauchen versteht. Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen."

Auch Novalis wandte seine suchende Seele den Rätseln Indiens zu. Im „Ofterdingen", dessen nahe Vollendung er zugleich mit den „Hymnen an die Nacht" am 31. Januar 1800 Friedrich Schlegel ankündigt, weist der Graf von Hohenzollern auf die Schätze des fernen Indien hin. Im zweiten Teile des Romans sollten „dunkle Reden von Amerika und Ostindien" und „ein höchst wunderbares Drama in Versen wie Sakontala" stehen, auch von indischer Mythologie gesprochen werden. In einem Paralipomenon zu den „Lehrlingen zu Sais" gar werden dem Neuen Testament und den Kosmogonien der Alten ebenso wie in dem fünften Hymnus, „indische Gottheiten" angereiht.

Auch in dem Hymnus ist Indostan das Land tiefster, in jugendfrischer Reinheit erhaltener Weisheit. Der Weg der religiösen Entwicklung der Menschheit geht von Hellas über Palästina nach Indien. Das ist Novalis' tiefste Überzeugung, und so darf er in seiner Dar-

stellung Indien nicht übergehen. Aber was kennt er von seiner Kultur, seiner Philosophie und Mythologie? So wenig wie nichts. Allerhöchstens den Gedanken der Askese. Nur die Ahnung einer reichen und wundervollen Welt, welche dort träumt, lebt in seiner Seele. Aber ist nicht die Ahnung dem Romantiker wertvoller als die Kenntnis? Sie befruchtet seine Phantasie. So hilft er sich, das religiöse Erlebnis poetisch darzustellen, damit daß er, ähnlich wie er im „Ofterdingen" Wesen und Entwicklung der Poesie personifiziert, die Gestalt eines Sängers erfindet, der, in Griechenland geboren, nach Palästina geht, die Bedeutung des Todes aus dem Munde Christi schöpft und die Lehre nach Indien trägt, wo er sie vertieft verkündet. Aber der Inhalt des Evangeliums ist der europäischen Menschheit vorderhand noch durch Zeit und Raum entrückt. Nur in mystisch verschwommenen Worten weiß Novalis ihn anzudeuten, um darauf wieder der ihm bekannten weitern Entwicklung des Christentums sich zuzuwenden.

Der sechste und letzte der Hymnen singt in Strophen, deren Klang an den Ton der Geistlichen Lieder erinnert, von der Inbrunst der Jenseitsseligkeit. Der Dichter hat nun dem irdischen Lichte vollständig entsagt. Der Schmerz, den ihn die Trennung vom Leben kostet, ist ihm das Zeichen der frohen Abfahrt:

Gelobt sei uns die ewge Nacht,
Gelobt der ewge Schlummer,
Wohl hat der Tag uns warm gemacht,
Und welk der lange Kummer.
Die Lust der Fremde [das Scheinglück des irdischen Fremdlingslebens] ging uns aus.
Zum Vater wollen wir nach Haus.

Nicht im Jetzt lebt er mehr, sondern im vergeistigten Einst, der persönlichen und der allgemein-geschichtlichen Vorzeit, „wo in Jugendglut Gott selbst sich kundgegeben". Dieses geistige Einst wird ihm als Verneinung des Jetzt zur schöneren Zukunft. In sie will er eingehen, und indem ihm das persönliche Erlebnis mit dem allgemeinreligiösen mystisch verschwimmt und alle individuell begrenzte Gestalt sich in der Unendlichkeit des geistigen Seins auflöst, tritt ihm Sophie, „die süße Braut", neben Jesus „den Geliebten". So endet die Reihe der Hymnen, die mit dem Preise des Lichtes anhob, mit der Verherrlichung des Todes. Die mystische Jenseitsinbrunst der katholisierenden Romantik ist an die Stelle der klaren Diesseitsbejahung des antikisierenden Klassizismus getreten.

Für den Künstler bedeutet dies: Auslöschung oder doch wenigstens Dämpfung der sinnlich-veranschaulichenden Form durch den abstrakten Gedanken. Aus dem unmittelbar-sinnlichen Leben schöpfendes Dichten prägt charakteristische, farbig-plastische Bilder. Geistiges Erleben, von der sinnlichen Tatsächlichkeit losgelöst, webt eine musikalische Dämmerung zerfließender Gleichmäßigkeit. Äußerlich

knüpfen die freien Rhythmen des Novalis an die Hymnen des jungen Goethe an. Aber wie weit stehen sie in ihrem inneren Gefüge ab! Goethe, der Individualist, wählt die freie Form, um die Einzelvorstellung nicht dem glättenden Zwang einer konventionellen Verssprache zu beugen. Sein Ausdruck ist der lebendigste, sinnlichste. Sein Rhythmus hat den Zweck, das Einzelne mit seiner ganzen Gefühlsgewalt herausspringen zu lassen. Anders Novalis. In seinen Hymnen bleibt der Ausdruck blaß, abstrakt, und nur die Inbrunst des erotisch-religiösen Erlebnisses hindert, daß das poetische Leben nicht zur verstandesmäßigen Starrheit des wissenschaftlich-philosophischen Gedankens gefriert. Wie fern aller Anschauung bleibt die Sprache! Allgemeine Begriffe herrschen vor: der Lebendige, Sinnbegabte, Wundererscheinungen, Raum, Licht, Leben, Pflanze, Tier. Abstrakta breiten sich aus: Allmacht, Herrlichkeit, Liebe, Schicksal. Die Attribute ergänzen den Inhalt der Beziehungswörter nicht nach der sinnlich-anschaulichen, sondern nach der geistig-bedeutungsvollen Seite: die Nacht ist „heilig, unaussprechlich, geheimnisvoll", des Tages Abschied „erfreulich und gesegnet". Wenn der Gedanke sich von der Phantasie tragen läßt, lastet er doch so schwer, daß sie sich nicht über das allegorische oder personifizierende Bild zu erheben vermag: die Nacht trägt einen Mantel, und köstlicher Balsam träuft aus ihrer Hand, aus dem Bündel Mohn. Wo Vorgänge oder Zustände der äußeren Welt episch geschildert werden, schweben sie, wie ferne Nebelgebilde an schwarzer Felswand, weich und gestaltlos an uns vorüber, wie das Erlebnis am Grabe Sophies im dritten Stücke, oder die rätselhafte Erscheinung des Sängers im fünften. Man mag etwa die Darstellung des Schicksals und der Götter in Goethes Parzenlied (in der Iphigenie) mit der entsprechenden Schilderung zu Beginn von Novalis' fünftem Hymnus vergleichen, um den Unterschied zwischen dem anschaulichen und dem gedankenhaften Dichter zu erkennen: bei Goethe sind auf Klippen und Wolken Stühle bereitet um goldene Tische; erhebt sich ein Zwist, so stürzen die menschlichen Gäste in die Tiefe, die Götter aber bleiben sitzen in ewigen Festen; in Novalis' Schilderung der antiken Welt ist das Leben ein ewiges Fest der Götter und Menschen, und ein *Gedanke* tritt *furchtbar* zu den *frohen* Tischen und hüllt das *Gemüt* in wilde *Schrecken*. Auch wo er Wirklichkeitsbilder bringt, sind sie doch stets durch die fahle Beleuchtung, in die sie gestellt werden, ihrer Körperlichkeit entkleidet, dematerialisiert.

Gegenüber der breit ausladenden, schwellenden Jugendkraft in Goethes freien Rhythmen sind die des Novalis nervös-zittrig, oft spröd und nicht selten nüchtern. Man hat das Gefühl: er wählte diese Versform nicht aus Drang und Lust zu individualisierender Prägung, sondern lediglich im Bedürfnis nach musikalisch gehobener Sprache und in romantischem Genialitätstrieb. Die Schilderung des

eisernen Schicksals am Anfang des fünften Gedichtes hebt sich rhythmisch nicht wesentlich ab von dem folgenden Gemälde des festlichen Lebens der Olympier, und gegen den Schluß hin fügt sich denn auch die gestaltende Kraft dem Gesetz gleichförmiger Strophen. Nur einmal hat die Gefühlsschwingung sich zu solcher Gewalt erhoben, daß sie in der rhythmischen Bewegung der Verse unmittelbar künstlerische Sprache geworden ist: am Schlusse des vierten Gedichtes. Hier hat die Jenseitsinbrunst, die die Kreuzesvorstellung erzeugt, einen Rhythmus geschaffen, der mit fortreißendem Wellenwogen uns, wie in einer vom Sturm getragenen Wolkenschaukel, über der Erde festen Grund erhebt:

Hinüber wall' ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten,
So bin ich los,
Und liege trunken
Der Lieb' im Schoß.
Unendliches Leben
Kommt über mich,
Ich sehe von oben
Herunter auf dich.
An jenem Hügel
Verlischt dein Glanz,
Ein Schatten bringet
Den kühlen Kranz.
O! sauge Geliebter
Gewaltig mich an,
Daß ich bald ewig
Entschlummern kann.

Mitten in dem Sternenlicht der „Hymnen an die Nacht" steht ein wundersames Bild: Christus am Kreuz und zu seinen Füßen Maria, und aller Glanz sammelt sich im Herzen des Erlösers und strahlt von hier wie eine Sonne über die leidende Welt. War der, der dieses Bild in seiner Inbrunst trug, ein pantheistischer Philosoph oder ein schlichter Christ, ein Protestant oder ein Katholik? Offenbar weder das eine noch das andere, sondern alles zusammen. Wie das Christentum aus einer äußerlichen Mannigfaltigkeit von Geisteserzeugnissen und Weltanschauungen des Abend- und des Morgenlandes als ihre sublimierte Einheit sich herausgebildet hat und, um sich mitzuteilen, monotheistische und polytheistische Bilder an sich raffte, so ist auch der innere Kern von Novalis' Frömmigkeit eins und ungetrennt, der Verstandesarbeit des Dogmatikers unzugänglich. Denn er weiß: die Wurzeln der Religion als des das Ich aufhebenden Welt- und Gottgefühles liegen in dem Unbewußten des Gemütes.

In dieser Erkenntnis oder eher diesem Gefühle ist er durch Schleiermacher gestärkt worden. Dieser, wie Novalis in dem herrnhutischen Pietismus aufgewachsen, hatte 1799 die „Reden über die Religion" erscheinen lassen, eine feurige Kampfschrift zugleich — sie wandten sich „an die Gebildeten unter den Verächtern der Religion" — und die hinreißende Verkündigung des unvergänglichen Gehaltes aller Religion. Religion, so verkündet Schleiermacher gegen die Aufklärung, ist nicht Wissenschaft und nicht Ethik, sie ist Ausdruck des Gemütes. Wo der kritische Verstand des Aufgeklärten vergeblich an harte Felswände pocht, läßt das Gemüt des Frommen lebendige

Quellen entspringen. Ihm erschließen sich die Wunder der Natur und der rätselvolle Gang der Geschichte, weil es in beiden das Wirken Gottes gläubig ahnt. Der Fromme hebt sich über das Maß seines Ich empor zur Anschauung Gottes und genießt schon in den Grenzen des beschränkten Diesseits die Seligkeit unendlichen und ewigen Geisteslebens. So fließen auch in den Reden über die Religion Ideen des Pantheismus mit Vorstellungen des Christentums zu mystischer Einheit zusammen. Keine Frage, dieser Weg war — und ist — der einzige, das religiöse Leben aus dem Starrkrampfe der Rationalisierung zu erlösen.

Im Herbst 1799 vermittelte Friedrich Schlegel seinen Freunden Novalis und Tieck die Kenntnis von Schleiermachers Reden. Sie zündeten augenblicklich. „Auf Hardenberg", konnte Schlegel bald an Schleiermacher melden, „hast Du (nämlich das Du der Reden) eine ungeheure Wirkung gemacht. Er hat uns einen Aufsatz über Christentum vorgelesen... Auch christliche Lieder hat er uns gelesen; die sind nun das Göttlichste, was er je gemacht." Schlegel greift mit diesem Lobe kaum zu hoch. Leidet in den „Hymnen" die künstlerische Wirkung noch stellenweise unter der Zwiespältigkeit menschlicher Erotik und religiöser Hingabe, der Blässe des Gedankens und der Sprödigkeit der Form, so hat nun das rein religiöse Erlebnis, zu dem Novalis durchgedrungen, sich restlos zur dichterischen Sprache geläutert.

Das Christentum, ausschließlich nach innen gewandt, entbehrt der zeugenden Fülle mythologischer Gestalten und Geschichten, an denen die Religion der Griechen so reich ist. Aus der heiligen Geschichte ist kein Drama und kein Volksepos hervorgewachsen, und in der Legendendichtung des Mittelalters lebt sich eine im ganzen durchaus weltliche Phantasie aus. So ist auch die christliche Liederdichtung wohl reich an Zahl, aber arm an poetischem Wert. Dogmatik, Moral und Lithurgie, die sich darin ausbreiten, machen das Gefühlserlebnis meist zur lang sich ausziehenden Reflexion und gereimten Predigt, denen die Stoffenge eine langweilige Einförmigkeit des Ausdrucks gibt. Der Gebrauch, allenfalls die augenblickliche Massenerhebung des Gottesdienstes, hat sie geschaffen. Nur wo, wie z. B. bei den großen Liederdichtern des 17. Jahrhunderts, die wirkliche Not und die persönliche Heilserfahrung dichteten, gewannen sie Gefühlstiefe.

Für die Brüdergemeine erreichte Graf Zinzendorf die religiöse Innigkeit durch die Versenkung in Christi Leiden und Tod. Ihm dankt er den Heilsdurchbruch. Der Sohn, der als Mensch für die Menschen gelitten, steht ihm näher als Gott der Vater. Der Erlöser ist ihm Bruder, Geliebter, Bräutigam der Seele, den er mit allen Orden einer innigen, aber oft auch kindisch-geschmacklosen Verehrung behängt.

Auch Novalis' Geistliche Gedichte sind, außer drei Marienliedern, alles Jesulieder. Er verkündet nicht die Allmacht und Gerechtigkeit Gottes oder seine sinnreiche Einrichtung der Natur. Gott ist ihm nicht der Verfolger seiner Feinde. Sein Blick ist nicht auf Welt und Menschen, sondern nur in die eigene Seele gerichtet. In großartiger Monotonie singt er immer wieder von dem einen tiefen Erlebnis: der Erlösung durch Christus aus Not und Trübsal der Seele zu himmlischer Seligkeit. Das erste Lied spricht es innig und einfach aus:

Was wär' ich ohne dich gewesen?
Was würd' ich ohne dich nicht sein?
Zu Furcht und Ängsten auserlesen,
Ständ' ich in weiter Welt allein. —
Hat Christus sich mir kundgegeben,
Und bin ich seiner erst gewiß,
Wie schnell verzehrt ein lichtes Leben
Die bodenlose Finsternis.

Seit „aller Himmel seliges Kind" zur Erde niederstieg, entspringt überall aus Grüften neues Leben, neues Blut. Darum ist er der Tröster, der Heiland, der Schutz und Schirm in allen Nöten:

Wenn ich ihn nur habe,
Wenn er Mein nur ist,
Wenn mein Herz bis hin zum Grabe
Seine Treue nie vergißt:
Weiß ich nichts von Leide,
Fühle nichts, als Andacht, Lieb' und Freude.

Man kann es auch hier wieder erfahren: nicht die Neuheit und der Reichtum interessanter Gedanken macht den Wert des lyrischen Gedichtes aus, sondern die Stärke des Gefühlsausdrucks. Es sind die allbekannten Vorstellungen, was diese Lieder des Novalis füllt, aber indem das Heil sein persönliches Erlebnis wurde, spricht es sich neu und mit einer Inbrunst aus, deren himmlischer Süße sich nur der bare Verstand entziehen kann. Auch in den strophenreichen Gedichten kühlt sich die Herzensglut nie oder fast nie zur bloßen erbaulichen Betrachtung ab.

Und man kann weiter erfahren, wie nur das aus eigenstem Geiste Gewachsene zugleich das Allgemein-Wertvolle und Schöpferische ist. Die schönsten dieser Lieder sind längst dem köstlichsten Besitz der protestantischen Gesangbücher eingereiht worden, und doch steht das Erlebnis, das sie gezeugt, in seiner Seltsamkeit der Mehrzahl der Gläubigen befremdend fern und ist Novalis nur von wenigen verstanden oder gar geliebt. Aber in seinen geistlichen Liedern, ob sie auch allerbesonderstes Erleben geschaffen, spricht die Allgemeinheit. Jedes geängstigte Herz, das sie singt, kündet seine eigene Not und Erlösung in ihnen und schwört in den Worten des Novalis für sich selber Christus ewige Treue. Durch das monotone Rauschen ihrer Strophen tönt der gleichmäßig getragene Gesang der Gemeinde. Wiederholungen wie:

Wenn ich ihn nur habe,
Wenn er mein nur ist,

werden nicht als rhetorische Kunst, sondern als Steigerung der Innigkeit empfunden: die andachtvolle Seele kann sich kaum genug

tun, Christus immer wieder ihre Ergebung zu beteuern, und so wirken sie etwa wie eine Schar gleichgekleideter frommer Schwestern, die vor dem Heiland am Altar knien und ihm ihr Herz und ihr Leben darbringen.

Die „Hymnen an die Nacht" und die „Geistlichen Lieder" sind das Zeugnis für Novalis' Dichterschaft. Hat er, indem er in ihnen die Grenzen von Licht und Dunkel, Leben und Tod verrückte, nicht die kühnsten Forderungen seines magischen Idealismus erfüllt? Erscheint der Dichter in ihnen nicht als der allgewaltige Zauberer, der mit seinem Willen und Wort den Geistern und Körpern gebietet? Wo das irdische Licht durch die Nacht des Todes überstrahlt wird, wo ein Mensch in Christo sterbend ewiges Leben sich erringt, scheint da nicht jede Fessel physischer Bedingtheit gesprengt? Und man muß sich auch erinnern, wie in seinen Fragmenten damals Novalis mit wissenschaftlicher Kenntnis und phantastischer Intuition spielend bis zu den letzten Grenzen des Erkennbaren drang. Es bedurfte nur noch des äußeren Bildes, so stand die Gestalt des Heinrich von Ofterdingen vor seiner Seele.

Im Frühjahr 1799 hatte er in der Bibliothek eines Bekannten die Sage gefunden. Im Winter und Frühjahr 1799/1800 schrieb er den Roman. Die Idee bot das Erlebnis des Dichtertums. Den Stoff sein eigenes Leben (Sophie, der Bergbau u. a.). Dazu kamen Studium und Phantasie. Die Form lieh Goethes „Wilhelm Meister". Ihm bildete er auch die Einlage von Gedichten in die Prosa nach. Aber es galt auch hier, wie in der Romanhandlung, Goethe zu überbieten. Wenn er dem „Wilhelm Meister", den er anfänglich über alles bewundert, später vorwarf, daß die Natur und der Mystizism ganz vergessen seien; daß das Wunderbare darin ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt sei; wenn er seinen Geist undichterisch, nur die Darstellung poetisch nannte, so wies er damit seinem eigenen Roman für die Vertiefung den Weg. Das Geschehen sollte in die Dämmerung des Wunderbaren und zugleich Hellseherischen gerückt werden. Das hieß aber auch, gegenüber der realistischen Bestimmtheit der Individuation, wie sie Goethe geübt, Lebenskreise, Geschehnisse, Gestalten und ihre Äußerungen ineinander zerfließen lassen.

Dies ist in der Tat auch der Unterschied zwischen den Gedichteinlagen im „Wilhelm Meister" und denen im „Ofterdingen". Von den Gedichten im „Meister" bilden jedes oder jede durch eine Person zusammengehaltene Gruppe inhaltlich und formell eine Welt für sich; Philines „Singet nicht in Trauertönen" hat nichts zu tun mit des Harfners „Wer nie sein Brot mit Tränen aß", der „Sänger" nichts mit Mignons Ballade „Kennst du das Land". Denn wie der Roman als Ganzes, so sind auch die Lieder, indem sie Personen und Situationen charakterisieren, ein Konzert von selbständig ge-

führten Stimmen — ein Abbild der Welt. Das Licht, das von Goethe über alles verehrte, waltet in ihnen und scheidet die Dinge voneinander, indem es ihnen Gestalt gibt. Novalis aber bekennt sich zu dem Geiste, der eint. Die Gedichte des „Ofterdingen" schweben in dem mystischen Dunkel eines gotischen Domes; ihre Formen verschwimmen und der Unisonogesang der christlichen Gemeinde tönt in ihnen, und auch wo die Stimmen responsorisch sich scheiden, beten sie doch alle den einen Gott an, der wunderbar die Welt geschaffen und in ihren Kräften wirkt. Der junge Sänger kündet von der rauhen Not seines irdischen Weges, von seiner Einsamkeit, der Liebloſigkeit der Menschen, die verlangend nach seinen Liedern greifen und den Spender vergessen. Aber ihn tröstet ein Traum, der ihm den Zaubergeist offenbart, der in ihm waltet und ihm den höchsten Lohn verheißt: er, der des höchsten Geistes liebster Sohn ist, wird auch auf Erden des Königs Schwiegersohn. Der Kreuzgesang der Ritter singt von dem heiligen Grabe, dem sichtbaren Zeichen des erlösenden Geistes, und fordert die Christenheit auf, es aus der Gewalt der Heiden zu befreien. In dem Lied der Morgenländerin (das sichtbar den Mignonliedern nachgebildet ist) webt der Geist als Erinnerung und Sehnsucht nach der verlorenen Heimat. Der alte Bergmann singt von den Wundern der Bergestiefe, die das Walten des Weltgeistes erschließen, der Einsiedler von den seligen Wonnen der Weltflucht und der Läuterungskraft der Überwindung:

Bangverweinte Jahre haben
Diesen schlechten Ton verklärt,
Und ein Bild ihm eingegraben,
Das ihm Ewigkeit gewährt.

In Schwanings Lied von der Mädchen Plagen und in Klingsohrs Lob des Weins erscheint das Göttliche als drängende Liebessehnsucht und als treibende Naturkraft. Der Pilger, vor dem heiligen Wallfahrtsbilde knieend, preist des Lichtes heilige Quelle, das den Traum der Schmerzen weggespült.

Der „Gesang der Toten" endlich, in Gedanke, Bild und Klang das wundersamste aller, verkündet die friedvolle Seligkeit des dem Lichte der Welt entrückten reinen Lebens im Geiste. In Iphigeniens Parzenlied singt Goethe von den ewigen Festen der Götter; Novalis nimmt das Bild in dem fünften Hymnus an die Nacht wieder auf: der Gedanke des Todes tritt furchtbar, die Freude störend, zu den frohen Tischen. Jetzt bedeutet ihm Totsein ein Fest in behaglicher Behausung, und indem die Fieberglut der Schwindsucht wie ein Prisma wirkt, das die wirklichen Grenzen der Dinge in blühende Farben zerlegt, läßt er die Toten singen:

Lobt doch unsre stillen Feste,
Unsre Gärten, unsre Zimmer,
Das bequeme Hausgeräte,
Unser Hab und Gut.

Täglich kommen neue Gäste,
Diese früh, die andern späte,
Auf den weiten Herden immer
Lodert neue Lebens-Glut.

Was die Toten hier verkünden, ist die Schilderung jenes höheren Lebens, von dem die Fragmente und die Hymnen sagen. Wie die Lebenden feiern auch die Toten ihre Feste, ergehen sich in der Natur, genießen der Liebe. Auch für sie gibt es ein Vergehen und lebt die Vergangenheit in süßen oder bitteren Erinnerungen. Auch für sie ein Sterben als ein Eingehen in Gott und ein Wiederauferstehen zu höherem Sein. Unendlich wandert jenseits des Grabes das Leben fort, auf immer neuen Stufen, immer höher. Aber die Schicksale, Taten und Leiden der Toten entbehren der Rauheit und Unvollkommenheit menschlicher Dinge: man hört keine Klagen, sieht keine Wunder mehr. „Ewig läuft das Stundenglas. . . Und es weht in diesem Lande nie ein Lüftchen kalt und rauh." Inniger ist die Liebe: eines hängt am andern, nährt sich vom andern. So schweben die Toten in seligen Höhen über den Lebenden, geschäftig bei all ihren Freuden.

Der junge Wieland, auch er durch eine pietistische Schule gegangen, hatte in seiner seraphischen Zeit in seltsamen „Briefen von Verstorbenen" das Dasein der Toten geschildert, aber bei wirklicher Kälte des Gemütes und großer Lebenslust durch realistisch-konsequente Ausmalung ihrer Lebensbedingungen und Freuden bis ins Lächerliche gewirkt. Wohl hing auch Novalis mit klammernden Organen an der Welt. Als er das Lied der Toten sang, war er bereits zum zweiten Male verlobt (mit Julie von Charpentier, der Tochter eines Freiberger Oberbergrates) und strebte eifrig nach Heirat und bürgerlicher Versorgung. Es war das letzte Aufflammen des Lebenswillens des dem Tode Geweihten, dessen Krankheit unhaltbar vorschritt. Über seinem Leben hing gleichsam ein Nebelschleier, von Toten und Bildern des Jenseits gewoben. Auf ihm, ob auch der Mensch fröhlich und hoffend ins Leben ausschritt, weilte der Blick des Dichters und sog sich davon voll. So hatte er die Selbstentzweiung des romantischen Menschen in sich erlebt: der Himmel war seine Heimat geworden, indes seine Füße immer noch auf der Erde wanderten. Das gibt seinem Liede der Toten den innigen Seelenton und legt zugleich den Duft der Ferne darum. Im Gegensatz zu Wielands pedantischem Realismus, der das Jenseits mit dantesker Kühnheit zu schildern unternahm, ohne durch Hölle und Himmel gewandert zu sein, hält Novalis alles schleierhaft, verschwimmend, blaß und durchscheinend. Nirgends feste Umrisse, nirgends ein Halt oder sicherer Pol (auch der Reim meidet alles Starr-Schematische und schwebt nur wie wechselnde Wolkengestalt durch die Strophen). Die Bilder seiner Toten sind mit verfliegenden Regenbogenfarben auf Wasserdünste gemalt. Eine Fata Morgana. Was sie erleben, ist nichts Phantastisch-Unerhörtes, sondern Spiegelung gewöhnlichen irdischen Geschehens, aber in die Lüfte getragen, ätherisiert.

Wer auf die Gipfel steigt, gelangt in große Helle, aber die Sonne, die das reine Licht ausgießt, hat an lebenzeugender Glut verloren. Die bunte Mannigfaltigkeit der Formen und Farben wächst in der Tiefe, nicht auf der Höhe. So geht es auch der Kunst des Novalis. Seit der Gedanke des Todes an den frohen Tisch seines Lebens getreten, hat er es selber erfahren:

Wunden gibt's, die ewig schmerzen,
Eine göttlich tiefe Trauer
Wohnt in unser aller Herzen,
Löst uns auf in Eine Flut.

Der Geist aus dem Jenseits, der in seinen Dichtungen leuchtet, verbreitet in ihnen eine starke Helle, aber diese Helle ist kühl; sie ist über die Eiswüsten des Todes gestrichen, und sie liegt auf einer einförmigen Landschaft, aus der mit dem Leben Gestalt und Farbe gewichen. Die sinnlich individualisierende Kraft bildete sich nicht aus und ging mehr und mehr verloren. Wie einförmig, gegenüber dem Formenreichtum eines Goethe, rauschen die Strophenreihen in den Gedichten des „Ofterdingen", in den „Geistlichen Liedern" dahin! Nirgends ein wilderer Wellenschlag, nirgends ein ungebärdiges Schäumen, und doch mangeln ihnen starke Vorstellungen und heiße Stimmungen nicht: in dem „Gesang der Toten" finden sich Wendungen wie: „lodert neue Lebensglut"; „Mischen wir des Daseins Fluten, Brausend Herz mit Herz". Aber in der gelassenen Gleichförmigkeit des Rhythmus, die sich kühl über sie legt, brennen und lodern sie nicht. Der Reiz dieser Gedichte ist Innigkeit, Vergeistigung, nicht Sinnlichkeit und Leben. „Selig," das Wort, das Novalis in dem Lied der Toten gerne braucht, bezeichnet ihre Grundstimmung. Himmelsglück formt der Dichter in ihnen.

In Wahrheit hat er sich in diesen Liedern dem Jenseits zugedichtet. Während seine gesteigerte Fruchtbarkeit den Schein höchster Gesundheit und Kraft erweckte, war sie die Botin des Endes. Am 25. März 1801 ging er ins ewige Licht ein, ein Jahr bevor sich auf Hölderlins Geist jahrzehntelanges Dunkel senkte.

Viertes Buch.

Das deutsche Lied.

Erstes Kapitel.

Romantisches Spiel.

In den Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, die er 1801 bis 1804 in Berlin gehalten hat, spricht A. W. Schlegel über die höchste lyrische Gattung, die pindarische Ode, eine Ansicht aus, die der Hymnendichtung des Sturms und Drangs gerade zuwiderläuft. Man solle die Oden-Begeisterung nicht mit der mystischen, bacchischen verwechseln, und es sei eine falsche Ansicht, die Ode als ein unmittelbares, blind- und tolles Ausstrudeln leidenschaftlicher Gefühle aufzufassen. Gerade in dieser höchsten lyrischen Form, wie sie Pindar gepflegt, sei der Dichter völlig zu Ruhe und Besonnenheit zurückgekehrt. Sein Geist schaue sich selber an und scheine sich im Spiegel seines Innern mit frohem Erstaunen in edler Freude zu betrachten. Die Ode gebe Bewußtsein des Bewußtseins, Gemütsbewegung über die Gemütsbewegung, Idealität des Gefühls, alles Irdische sei abgelegt. Es ist die romantische Philosophie, die so ihren Einzug hält in die Lyrik. Die Philosophie hat die „Selbstanschauung des Geistes" gesteigert, die nun auch in die Poesie, im besondern in die höchste lyrische Gattung, übergegangen ist. Oder, was dasselbe ist, auch in der Lyrik soll die romantische Ironie als die heitere Besonnenheit und Selbstherrschaft des Genius herrschen. Auch sie wird so aus der Region des Dumpf-Gefühlsmäßigen in die des Bewußt-Intellektuellen, aus der stoffbefangenen Anschauung in den reinen Gedanken gezogen. Der Geist entschwingt sich dem Dunstmantel irdischer Atmosphäre in die freie Unendlichkeit des klaren Äthers. „Alles Irdische ist abgelegt."

Der Impressionismus Liliencrons lehrt, daß das bloß erregte Stammeln der Gefühle noch kein lyrisches Gedicht ist. Kunst ist Abrückung durch geistige Verarbeitung des Erlebnisses. Die Form mit ihren Elementen, Komposition, Symmetrie, Klang, Rhythmus usw., ist Abstraktion des Wirklichen. Auch die gefühlteste Form habe etwas Unwahres, hat Goethe in der leidenschaftlichsten Zeit seines Lebens gesagt. Erst wenn alles Stoffliche restlos in der Form gelöst ist wie Salz im Wasser, ist das Kunstwerk in jene Ewigkeit des Geistes ein-

gegangen, aus der es empfängliche Gemüter für alle Zeiten zu ergreifen vermag, indes das Werk, durch das aufdringlich der Dunst eines Wirklichkeitsaugenblickes sich verbreitet, mit dem Augenblick dahingeht. So haben Goethe und Schiller geschaffen. Die Ganzheit ihres Wesens, das neben dem schärfsten Verstand auch das leidenschaftlichste Gefühl umfaßt, bewahrte sie vor der Kälte abstrakter Reflexion.

Wilhelm Schlegel, wie seinem Bruder, fehlt diese Ganzheit des echten Künstlers. Darum ist jene starke Betonung der Besonnenheit in der Lyrik nur die Hälfte einer Wahrheit. Das Halbe offenbart sich sofort, wenn man zu seinen eigenen Gedichten greift, die er 1800 und vermehrt 1811 herausgab. Der gebildete Geschmack des Reichbelesenen vermag die fehlende zweite Hälfte nicht zu ersetzen. Sie leuchten nur (und nicht allzu hell), sie wärmen nicht. Und zwar leuchten sie planetenhaft. Sie leben von dem Ideen-, Bilder- und Formenschatze der Weltliteratur, die Schlegel als Kritiker und Übersetzer mit so gewandtem Urteil und elastischem Sprachsinn beherrschte. Die Romanze „Arion" verrät jedem Schulkinde ihre Abstammung von Schillers „Kranichen des Ibykus" und — dem Strophenbau nach — von Goethes „Braut von Korinth", und in der Zeile „Der Lieb' ist nichts so eigen" („Warnung") klingt Simon Dachs Lied von der Freundschaft nach. Gebildete Gewandtheit und geläufige Sprachsicherheit ohne lyrischen Herzschlag ist das Wesen von Schlegels Versen.

Das Lob der Besonnenheit als der heitern Selbstbespiegelung des Geistes führte ihn in Verbindung mit seiner Sprachbegabung zur Überschätzung der Form. Oder vielmehr der Formen. Das starke Erlebnis, wenn es nach dichterischem Ausdruck ringt, erzeugt die künstlerische Form aus sich selber als ein durchaus neues und ursprüngliches Gebilde, dessen Wesen die aus dem Erlebnis kristallisierte Idee oder Gefühlsanschauung bestimmt. So schuf Goethe aus der erlebten Idee: Altertum und Christentum die eigentümliche Strophenform seiner „Braut von Korinth", so aus der Sehnsucht nach Ruhe das völlig neue Formgebilde von Wanderers Nachtlied „Über allen Gipfeln". Damit entsteht eine Einzigkeit der Form, die der Ursprünglichkeit des Erlebnisses entspricht. Wo aber das Erlebnis der Stärke entbehrt oder wo es überhaupt fehlt, bleibt jenes Gefühlsmäßige stumm, das das Treibende im schöpferischen Gestaltungsprozesse ist. Das Gestalten erfolgt nicht mit der Notwendigkeit des Naturgeschehens, sondern es ist ein bewußtes Wählen. Nicht aus einer Seele wächst ein Körper heraus, sondern ein Gedanke sucht eine sichtbare Gestalt und kann sie nur unter bereits geschaffenen finden. Neben die von innen herauswachsende Form des ursprünglichen Dichters tritt die Menge der Formen, über die der Nachbildner verfügt — Formen, von früheren Dichtern geschaffen,

aber längst im Gebrauch zur fertigen Hülle erstarrt. Sie können ohne ausgeprägte Eigenart sein, bloße Versreihen, durch Metrum und Zahl der Versfüße bestimmt, wie der jambische Fünffüßler, einfache Strophengebilde, wie die kreuzweise gereimten vierzeiligen trochäischen oder jambischen Strophen; beliebiger Stoff mag sich in ihnen frei ergehen, und sie sind großer Wandelbarkeit fähig. Sie können aber auch kunstvoll zusammengesetzte Gebilde sein, die von vornherein die Klangfarbe des Gefühls, Umfang und Entwicklungsrhythmus des Gedankens bestimmen. Den germanischen Literaturen ist die individuelle Freiheit der Strophenbildung eigen, den romanischen die freiwillige Unterwerfung unter den Zwang als klassisch anerkannter Strophenformen. Vielleicht, daß in diesem umgekehrten Verhältnis, in dem Freiheit und Zwang zu dem nordischen und dem südlichen Temperament stehen, das unbewußte Streben wirkt, das regere Temperament durch den stärkeren Zwang zu bändigen und das verhaltenere durch die Freiheit hervorzulocken, um so zur künstlerischen Harmonie von Stoff und Form zu gelangen.

Bei Wilhelm Schlegel freilich war es nicht Regsamkeit und Fülle des Temperaments, was seinen Blick auf die romanischen Strophen lenkte, sondern einfach das wählerische Suchen des erlebnisarmen Enkels einer reichen Kultur und zugleich das Bedürfnis, durch Kunst der Form zu ersetzen, was dem Stimmungsgehalt gebrach. In seinen Berliner Vorlesungen, bei der Charakteristik des Petrarca, erörtert er ausführlich das Wesen des Sonetts, der Kanzone und der Sestine, die geeignet sind, der „durch die Philosophie gesteigerten und so auch in die Poesie übergehenden Selbstanschauung des Geistes" als Gefäß zu dienen. Das Verstandesmäßig-Kühle, was diese Kunstformen in das lyrische Gedicht bringen, wird ihm so zum Lob. Überschwenglichen Preis schenkt er, hier durch seinen Lehrer Bürger angeregt, dem Sonett, „das in seiner Konzentration einen Gipfel der Reim-Verskunst" darbietet. Seine Zweiteilung wird aus dem doppelten Charakter des Reimes, zu verbinden und zu trennen, abgeleitet. Als Versmaß wird gegenüber früheren Versuchen deutscher Sonette unbedingt der durchgehende Blankvers gefordert. Den weiblichen Reimen wird der Vorzug gegeben, die Stellung der Reime zum Teil mit Hilfe von Zahlenmystik erklärt. Durch seine bestimmte Gliederung wird das Sonett so „gewaltig aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen". Es steht auf dem Übergange vom Lyrischen zum Didaktischen und ist zuweilen ganz epigrammatisch. Seine vorgeschriebene Beschränkung zwingt den Dichter, den Augenblick zu nutzen und ihn „mit dem Bedeutsamsten, was nach Maßgabe des Gegenstandes in seiner Gewalt ist, auszufüllen". „Daraus geht der Charakter gedrängter und nachdrücklicher Fülle hervor."

Die Kanzone unterscheidet sich formal vom Sonett durch ihre

geringere Bestimmtheit nach Zahl der Verse und Strophen und Stellung der Reime. Sie ist die moderne Form der pindarischen Ode, wie diese künstlerisch geklärter Ausdruck der philosophischen Selbstbeschauung des Geistes. Nur daß sie nicht den Volksfesten dient, sondern den Dichter in die Abgründe seines eigenen Gemütes niedersteigen läßt. Die Sestine endlich, die auf Reime verzichtet, dafür aber die Schlußwörter der Verse im symmetrischen Wechsel in sechs sechszeiligen Strophen wiederholt und in einer dreizeiligen Schlußstrophe nochmals zusammenfaßt, soll „den träumerischen Zustand des Gemüts darstellen, wo gewisse Bilder, denen es sich gern überläßt, in ihm auf- und abgaukeln". Sie ist entweder eine sehr ätherische und zarte Dichtart, oder gar nichts. „Denn sie soll ein Phantasieren des Phantasierens, eine träumerische Darstellung des Träumens sein. Wessen Phantasie nun nicht im wachenden Zustande im Lichte der Schönheit bis zur Durchsichtigkeit klar geworden, liebevolle Mysterien zu enthüllen hat, dessen Träume können uns wenig anziehen." Man sieht, wie Schlegel immer wieder den Sinn der romantischen Ironie in die romanischen Formen hineindeutet.

In seinen eigenen Gedichten hat Schlegel neben den Terzinen, der Stanze, den spanischen Romanzenversen, der Kanzone, dem Triolett u. a. vor allem das Sonett kunstvoll gepflegt. Es sagte seiner verstandesmäßigen Art zu und bot seiner Sprachkraft willkommene Klippen. Gedrängte und geistreiche Charakteristiken hat er in dieser Miniaturform entworfen. „Geistliche Gemälde", impressionistische Augenblicksaufnahmen von Situationen aus der heiligen Geschichte: Christi Geburt, die Anbetung der Könige. Dann Dichterporträts, wie sie dann bei den Spätromantikern und ihren Epigonen bis hinunter auf Leuthold beliebt waren: Petrarca, Boccaccio, Tasso, Fleming (der sich, einer der ersten, im Sonett versuchte), und besonders Cervantes. Ihnen gesellen sich eigentliche Gemäldebeschreibungen bei: die Kleopatra von Guido Reni, die Leda von Michelangelo. Ein berühmtes Sonett vollbringt das Kunststück, das Sonett selber zu charakterisieren (freilich nicht so geistvoll und schlagend wie Schillers Definition des Distichons in Distichonform!). Ein anderes handelt von Reim und Poesie. Die Lyrik ist für Schlegel zur rhythmisch bewegten und gereimten Kritik, Ästhetik, Literatur- und Kunstgeschichte geworden. Die romantische Souveränität jongliert über Grenzen geistiger Gebiete hinweg. In einem „Waldgespräch" tändelt der Sprachvirtuos sogar mit dem Echo, durch das er die Reime, oft in grammatischer Form, verdoppelt:

Hier bin ich einsam, keiner hört die Klage. Klage!
Niemand vertrau' ich mein verzagtes Stöhnen. Tönen.
Soll ich stets ungeliebt der Spröden frönen? Höhnen.
Wie lang harr' ich umsonst, daß es mir tage? Tage.

Damit ist die Brücke zu den Reim- und Klangspielereien Tiecks geschlagen.

Wackenroder war auch hier der Anreger. In den „Phantasien über die Kunst" erzählt er von einem Einsiedler im Morgenlande, der, an einem Flusse hausend, unaufhörlich das Rauschen des Rades der Zeit zu hören meint. Er verzehrt sich in qualvoller Verzweiflung. Einst, in einer klaren Mondnacht, fahren zwei Liebende auf dem Flusse an der Höhle des Einsiedlers vorbei und lassen in einem ätherischen Liede ihre süßen Gefühle zum Himmel schweben. Mit dem ersten Tone, den er hört, entschwindet dem Heiligen die quälende Vorstellung von dem sausenden Rade der Zeit. Die Musik hat den Zauber gelöst, „den verirrten Genius aus seiner irdischen Hülle befreit". Der Einsiedler ist zum Engel geworden, der, der Erde entrückt, auf weißen Wolken in himmlischer Seligkeit tanzend schwebt.

Das Märchen verkündet die Macht der Musik. Sie löst alles irdisch Gebundene und Quälende in uns in himmlische Harmonie auf. Sie hebt uns in „das Land des Glaubens, wo alle unsere Zweifel und unsere Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren ... wir begrüßen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechts sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind". So ist die Musik die wunderbarste der Künste, an Kraft der Offenbarung des Unbegreiflichen im Gefühlsleben der Poesie überlegen. Denn wie armselig ist die Sprache! Sie ist das „Grab der inneren Herzenswut". Sie vermag die Verwandlungen des geheimnisvollen Stromes in den Tiefen des menschlichen Gemütes zu zählen, zu nennen, zu beschreiben; die Tonkunst aber „strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, — und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang".

Tieck nimmt diese zarten und schwebenden Gedanken auf und streift ihnen mit den derben Tastorganen seiner bei aller Phantastik recht verstandesmäßig gerichteten Seele ihren flimmernden Duft ab. In dem Aufsatz über die Töne, den er in die Phantasien über die Kunst einfügte, übersetzt er das Lob der Musik aus der mystischen Gefühlssprache Wackenroders ins Begriffliche. Wie wunderbar rührt uns oft, wenn wir einsam und sehnsüchtig durch den Wald gehen, ein einziger Ton, ein ferner Hornklang: „Wir fühlen, wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeeilt ist."

Weht ein Ton vom Feld herüber,
Grüß' ich immer einen Freund,
Spricht zu mir: was weinst du, Lieber?
Sieh, wie Sonn' die Liebe scheint:
Herz am Herzen stets vereint,
Gehn die bösen Stunden über.

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb' auf allen Wegen,
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht.

Das Rationalistische in Tieck zeigt sich darin, daß er hier nicht stehen bleibt. Nicht nur die Tiefen des Gemütslebens schließt die Musik auf, wo die Wortkunst vor verschlossenen Türen steht, auch die Geheimnisse der Vernunft, die Gedanken philosophischer Systeme vermag sie wiederzugeben, vollkommener als die Sprache. Denn da unsere innersten Gedanken immer nur noch ein Organ sind, unsere Vernunft und ihre Schlüsse immer noch unabhängig sind von dem Wesen, das wir selbst sind, und dem wir in unserem hiesigen, irdischen Leben nie ganz nahe kommen werden: ist es da nicht gleichgültig, ob wir in Instrumentestönen oder in sogenannten Gedanken denken? Der Mensch „kann in beiden nur hantieren und spielen, und die Musik als dunklere und feinere Sprache wird ihm gewiß oft mehr als jene genügen".

Indem Tieck so der Seichtigkeit und Unzulänglichkeit der reinen Verstandessprache entfliehen will, die er in sich selber spürt, merkt er nicht, daß doch die bare Logik sich des Wackenroderschen Musikerlebnisses bemächtigt und es damit ad absurdum geführt hat. Uhland, in seiner unbestechlichen Ehrlichkeit, hat das Lächerliche dieser Folgerichtigkeit gefühlt und die Verse „Liebe denkt in süßen Tönen" in den bekannten Strophen glossiert, während Wilhelm Schlegel sie, ebenfalls in Form einer Glosse, mit vollem Ernste erläutert hat. So versagt sich Tieck denn auch den letzten Schritt nicht. Novalis spricht in seinen Fragmenten einmal von Gedichten, „bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich". Tieck greift den Gedanken in „Franz Sternbalds Wanderungen" auf. „Warum," entgegnet Ludoviko einmal auf eine Frage Florestans, welches der Inhalt seines Liedes sein solle, „warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?" In dem zusammenhängenden Inhalt eines Gedichtes sieht der Dichter, verstandesmäßig gerichtet, wie er nun einmal ist, wesentlich das Begrifflich-Verstandesmäßige. Da aber Poesie, im besondern das Lied, Gemütsoffenbarung sein soll, ist es nicht logisch, das Inhaltliche, soweit es geht, preiszugeben und es durch musikalische Elemente, Klang, im besonderen Reim in allen seinen Formen, und Rhythmus zu ersetzen?

Die lyrischen Einlagen im „Sternbald", in „Genoveva", „Kaiser Oktavianus" und „Prinz Zerbino" leben von solcher musikalischen Koloristik. Alliterationen werden gebildet:

Wohnt im Wald die Dunkelheit.

Assonanzen:

Drauf gebar sie nach neun Monden,
Liebe mit dem Heilgenglanze,
Aber sie ward eingeschlossen
In der Felsenklüfte Spalten.

Binnenreime:

Ein nett honett Sonett so nett zu drechseln
Ist nicht so leicht.

Grammatische Reime:

Denkt, sechzehn Groschen machen einen Gulden; — —
Man sagt vergolden, aber auch vergulden.

Tonmalerei, wenn die Geige spricht:

O weh! o weh!
Wie mir das durch die ganze Seele reißt!
Ins Henkers Namen, ich bin keine Flöte!
Wie kann man sich so quälen,
Alle meine Töne unterdrücken
Und kneifen und schaben und kratzen,
Bis ein fremd quinkelierendes Geschrei herausschnarrt!

Zusammengesetzte Wort- und Klangspiele:

Ein Unterschied ist zwischen einem Rettich
Und ritt' ich, rutsch' ich, rumpl' ich oder rett' ich.

Die metrische Gliederung der rein lyrischen Gedichte ist so gestaltet, daß Versmaß und Strophenform nicht durch ein ganzes Gedicht die gleichen bleiben, sondern je nach Stimmungsgehalt wechseln. Nicht das Gefühl gehorcht der Kunstform, sondern die Kunstform soll vom Gefühl gelenkt werden. In dem Mondscheinlied des „Sternbald" wechseln vierzeilige Strophen mit zwei sechszeiligen und einer fünfzeiligen. Die Reime sind an den entsprechenden Stellen bald weiblich, bald männlich, bald gekreuzt, bald gepaart, bald umschlingend. Die Zahl der Versfüße schwankt zwischen zwei und fünf. Jamben, Trochäen, Daktylen und Anapäste lösen sich ab. Zuerst wird in schwebenden Rhythmen der Beginn der Nacht geschildert:

Träuft vom Himmel der kühle Tau,
Tun die Blumen die Kelche zu,
Spätrot sieht scheidend nach der Au,
Flüstern die Pappeln, sinkt nieder die nächtige Ruh'.

Die zweite Strophe malt das bewegte Spiel der Schatten und den langsamen Zug der Wolken:

Kommen und gehn die Schatten,
Wolken bleiben noch spät auf,
Und ziehn mit schwerem, unbeholfnem Lauf
Über die erfrischten Matten.

In der dritten schaffen das flimmernde Blitzen der Sterne und das ruhige, gleichmäßige Dunkel des Waldes den rhythmischen Gegensatz:

Schimmern die Sterne und schwinden wieder,
Blicken winkend und flüchtig nieder,
Wohnt im Wald die Dunkelheit,
Dehnt sich Finster weit und breit.

Romantische Sehnsucht spricht sich gern in kurzen gereimten Versen mit einer oder zwei Hebungen aus, wobei die Kürze der Zeilen Klangfülle und schwebende Bewegtheit, auch hüpfende Munterkeit erzeugt; so in einem Liede des „Sternbald“:

Wohlauf und geh in den vielgrünen Wald,
Da steht der rote frische Morgen,
Entlade dich der bangen Sorgen,
Und sing ein Lied, das fröhlich durch die Zweige schallt!
Es blitzt und funkelt Sonnenschein
Wohl in das grüne Gebüsch hinein,
Und munter zwitschern die Vögelein. —

— Ach nein! ich gehe nimmer zum vielgrünen Wald,
Das Lied der süßen Nachtigall schallt,
Und Tränen,
Und Sehnen
Bewegen die bange, die strebende Brust,
Im Walde, im Walde wohnt mir keine Lust,
Denn Sonnenschein,
Und hüpfende Vögelein
Sind mir Marter und Pein!

Im dritten Akt des „Zerbino“ spricht der Jäger die romantische Forderung der spielenden Mischung von Scherz und Ernst so aus:

Mit Leiden
Und Freuden
Gleich lieblich zu spielen
Und Schmerzen
Im Scherzen
So leise zu fühlen,
Ist wen'gen beschieden.

Sie wählen zum Frieden
Das eine von beiden,
Sind nicht zu beneiden:
Ach, gar zu bescheiden
Sind doch ihre Freuden
Und kaum von Leiden
Zu unterscheiden.

Vollständig hat, wie A. W. Schlegel wollte, die romantische Ironie hier die Lyrik durchsetzt und zersetzt. Man lasse sich nicht durch Tiecks Sprachvirtuosität blenden. Was sie gibt, ist auch für jene Zeit gar nichts so sehr Neues. Alle diese Formmittel, von der Tonmalerei bis zum durchkomponierten Metrum, das sich der Stimmung anschmiegt, finden sich schon bei Früheren, und Goethe hat sie zur Meisterschaft geübt. Was Tieck von ihnen unterscheidet, ist die Bewußtheit der Kunstübung, die einseitige Betonung dieser Elemente und die Verschwendung, die er mit ihnen treibt. Altdeutsche Einflüsse melden sich z. B. in dem eben angeführten Gedichte aus dem „Sternbald“, das als „Lied eines alten Sängers“ eingeführt wird: die strenge Regelmäßigkeit antiker Versfüße ist gebrochen, und die Senkungen sind je nach Stimmungsbedürfnis und Sprachzwang zwischen die Hebungen gestreut. Auch die Strophenform ist eine Nachbildung deutscher Strophen des Mittelalters. Tieck hat „Minnelieder aus

dem schwäbischen Zeitalter" bearbeitet und 1803 herausgegeben. Mit den deutschen Klängen mischen sich aber noch romanische, italienische und spanische; die Assonanzen z. B. hat Tieck, wie er selber gesteht, dem Calderon nachgebildet. Vor allem der „Kaiser Oktavianus" brilliert durch den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Formen. „Es schien mir gut," erklärt der Dichter später, „fast alle Versmaße, die ich kannte, ertönen zu lassen, bis zu der Mundart und dem Humor des Hans Sachs hinab, ... um den ganzen Umkreis des Lebens und die mannigfaltigsten Gesinnungen anzudeuten." Aber ist das alles nun viel mehr als angewandte Literaturgeschichte? Das Geschlecht der Tieck und Schlegel, neusüchtig durchaus und mehr genialisch als genial, vor allem aber wesentlich intellektuell begabt, mochte diese weltliterarischen Formübungen um der Neuheit und Virtuosität willen, die ihnen innewohnt, als Lyrik bewundern; auch der alte Goethe sie im zweiten „Faust" pflegen, weil er die tönenden Gefäße mit reichem Gehalt zu füllen wußte. Wenn aber Tieck wähnte, in die begriffliche Kargheit seiner poetischen Sprache dadurch die lyrische Klangfülle der Musik hineinzubringen, daß er leere und gewöhnliche Vorstellungen von Tonverzierungen umwuchern läßt, so war es der Irrtum einer im Grunde unlyrischen Natur. Wohl vergißt man in der „Zauberflöte" über Mozarts Musik die Banalität von Schikaneders Versen, wohl birgt manche berühmte Liedkomposition den fadesten Text; aber in der Musik ist der Ton Herr und das Wort Knecht. Nicht so in der Dichtung. Hier ist das Wort (mit seinem Vorstellungsinhalt) Herr und der Ton der Knecht. Musik des Wortes bedeutet hier etwas wesentlich anderes als in der Tonkunst. Die kunstvolle Gliederung nach Tonlänge und -höhe, der ganze sinnbestrickende Zauber der Melodie und Harmonie fehlt, und die musikalische Stimmung muß, wie etwa Mörike meisterhaft zeigt, in erster Linie aus den Tiefen des anschaulichen Fühlens, also aus geistigem, nicht aus klanglich-sinnlichem Grunde hervorbrechen. Bei dem echten Lyriker schimmert die Ursprünglichkeit des Gemütes wie eine echte Goldader durch die Form und schafft reinen und vollen Klang, indes bei einem spielenden Formkünstler wie Tieck, wenn man das Gebilde in die Hand nimmt, die „musikalische" Form wie knisterndes Schaumgold abgestreift wird und aus Ton geknetete Vögelein übrigbleiben, die nicht singen und fliegen können.

Zweites Kapitel.

Des Knaben Wunderhorn.

Wohl hatte Tieck der Lyrik der Zeit eine wichtige Quelle aufgezeigt: das alte deutsche Lied. Aber der Rationalist vermochte nicht selber aus ihr zu schöpfen und ihr Wasser in neue Kanäle zu leiten. Es bedurfte dazu, was ihm gebrach: Liebe und Begeisterung. Mit

Liebe und Begeisterung schufen Achim von Arnim und Clemens Brentano ihre Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn".

Im Sommer 1801 lernten sich die beiden als Studenten in Göttingen kennen. Arnim war damals zwanzigjährig, Brentano zählte dreiundzwanzig Jahre. Arnim stammte väterlicherseits aus altem märkischem Adel, in den durch die Mutter seiner Mutter ein Zuschuß bürgerlichen Blutes gekommen. Er war lutheranisch und königstreu. Als Zwölfjähriger hatte er an der Hochzeit der späteren Königin Luise Pagendienste getan und einen unauslöschlichen Eindruck von ihrer Schönheit empfangen. Er war ein kecker, fröhlicher Student, aber dabei männlich fest, selbstsicher bis zum Eigensinn, von hohem Wuchs und auffallender Schönheit. Bettina Brentano schrieb später von ihm: „Der Arnim sieht doch königlich aus; er ist nicht in der Welt zum zweitenmal." In Berlin aufgewachsen und gebildet, hatte er das Studium der Rechte, für das er bestimmt worden, in Wahrheit kaum je ernstlich getrieben; denn die geheimnisvollen Gründe der aufstrebenden Naturwissenschaften, der Mathematik und Physik, lockten ihn mächtig wie Novalis, und als Achtzehnjähriger schon hatte er von Halle, wo er zuerst studierte, einen Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen ausgehen lassen. Sein Geist war aber durchaus auf das Sinnliche und Wirkliche gerichtet, und die Philosophie verachtete er tief. In Göttingen, wo er zu Ostern 1800 sich immatrikulieren ließ, hatte die schöne Literatur seine Neigung gewonnen, und im Juni 1801 hatte er dem durchreisenden Goethe als Führer einer Studentenschar ein Lebehoch gebracht. Ein Neffe von Leisewitz und August Kestner, der Sohn von Goethes Lotte, der schon damals Volkslieder sammelte, waren seine Freunde, und bereits begann er sein jugendliches Erleben in einem Roman, „Hollins Liebeleben", zu schildern, den er Goethes „Werther" nachdichtete. Da trat Clemens Brentano in sein Dasein.

Er war der Sohn der von Goethe geliebten Maximiliane La Roche, die 1774 den mehr als zwanzig Jahre ältern Kaufmann Brentano aus Tremezzo geheiratet hatte. Es war eine wenig glückliche Ehe geworden: neben dem Alter trennte die Gatten die ganze Bewertung des Lebens. Brentano war ein nüchterner Geschäftsmann; seine Frau aber war in einem gefühlvollen und geistig angeregten Kreise aufgewachsen. Die Verschiedenheit der Eltern, aber auch die Unseligkeit ihrer Ehe scheint in Clemens sich verkörpert zu haben. Äußerlich klein, von südlichem Aussehen, war er hochbegabt, voll Ideen, aber dabei unselig. Eine unendliche Unruhe und Sehnsucht verzehrt ihn. Wenn er es nicht mehr aushalten kann, so geht er spazieren. „Ich sehe dann im Gehen immer an die Erde, und oft drehe ich mich um und sehe traurig zurück. Wenn ich an den Himmel sehe, kommen mir Tränen in die Augen; im Himmel

und im eilenden Wasser wohnt eine Sehnsucht, die alles mit sich hinabzieht, wie eine Sirene. Darum sehe ich, möchte ich sagen, immer in mich hinein und spreche mir allerlei Wiegenlieder vor, damit das weinende Kind in meinem Herzen endlich schweige." Es kommt ihm vor, als ob die guten Gaben, die Gott von oben spendet, gar häufig „erstickt und verunstaltet oder vergiftet seien von dem, der nächtlich das Unkraut unter den Weizen sät". Seine Unruhe trieb ihn, bis er im Schoße der katholischen Kirche Zuflucht fand, von Ort zu Ort, von Plan zu Plan, von Stimmung zu Stimmung und schleuderte ihn zwischen den Extremen hin und her. 1804 riß sie ihn nach Berlin, indes sein geliebtes Weib in Heidelberg zurückblieb. Und kaum war er von ihr fort, so verzehrte er sich in leidenschaftlichster Sehnsucht nach ihr. „Soll ich weinend oder lachend antworten?" schrieb sie ihm darauf. „Einen größern Don Quixote wie Dich trug gewiß nie die prosaische Erde! Zu Hause sitzt sein treues Weib, liebt ihn, lebt eingezogen, arbeitsam, trägt ihn in und unter dem Herzen und ist ganz zufrieden. Er reist ganz lustig durch die Welt zu einem geliebten, wunderholden, einzigen Freund; er könnte ganz ruhig und glücklich sein. Aber weil er nun gar nichts weiß, ihm gar nichts fehlt, so kämpft er gegen Windmühlen." Eine tiefe, fast weiche Sentimentalität war, wie Eichendorff berichtet, der Grundton seines Wesens. Aber indem er sie kannte, suchte er sie durch die Genialität seines Witzes aufzuheben. Er war die entfesselte romantische Ironie: ohne Respekt gegen sich und die Torheiten der andern schonungslos aufdeckend. Diese sprunghafte Unruhe zerstörte auch sein dichterisches Schaffen. Ein überströmender Reichtum war in ihm. „Wenn ich alle meine poetischen Ideen reimen wollte, ich müßte Fabriken anlegen," schrieb er Arnim einmal. Aber es fehlte ihm die Stetigkeit und Ordnung, die dem Ärmeren höhere Erfolge eintragen. „Die Planmäßigkeit ist mir selbst leider sehr gegen die Natur, da meine Natur sehr unordentlich ist."

Ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, zeigte er sich für einen praktischen Beruf unfähig, und so war er nach dem Tode des Vaters 1797 nach Halle gegangen, um hier Berg- und Kameralwissenschaften zu studieren. Aber auch ihn trieb es in die Literatur, und als er im Frühjahr 1798 nach Jena ging, war er nicht nur bei Goethe und Wieland fast als Familienglied willkommen, sondern suchte auch Anschluß an Friedrich Schlegel und Tieck. Hier ward ihm die Schriftstellerin Sophie Mereau, die geschiedene Frau eines Jenaer Professors, als Freundin und Geliebte zu eigen. Und auch ihn drängte es, sich und der Welt in einem frühreifen Roman, „Godwi", von seinem Jünglingserleben Rechenschaft zu geben. Daneben flossen andere Werke aus seinem sprudelnden Geiste.

Der Bund, den Arnim und Brentano in der Folge miteinander schlossen, ist schon etwa mit einer Ehe verglichen worden. Aber es

war eine Ehe auf Zeit, wie sie der Beweglichkeit des romantischen Temperaments entsprach. Arnim, der besonnen-feste, märkisch bedächtige, war der männliche Teil, Brentano, der sprunghafte, sinnliche, der weibliche. Mit seiner weichen Gefühlskraft rankte er sich an dem Freunde empor und sog sich an ihm fest. 1802 schrieb er ihm: „Gestern sehnte ich mich unendlich nach Dir und Bettinen, ich habe außer Euch keine Sehnsucht mehr, Ihr seid die Dualität, die mich konstruiert... Ich kann nur dann wieder aufleben, wenn ich alle meine Bewegungen um ein neues Leben herumlege, das mich nicht wieder von sich stößt, das ich ungestört und in der Nähe lieben darf, das zu mir herabsieht wie zu einem ewigen Kind, und zu dem ich hinaufsehe wie zu einem ewigen Vater. Ich habe auf Erden keinen Menschen gekannt, der mir das sein könnte, außer Dich." 1803: „Wenn ich einen Brief von Dir erhalte, so ist es, als wäre ich lange in dichten Wolken geflogen und hätte nicht gewußt, wer mich trägt... Aber plötzlich ergießt sich der Flug aus dem trüben Gewölke in den klaren, blauen Himmelsplan, und ich sehe wieder auf den Spiegel eines klaren Lebens, aus dem der Himmel mich anblickt, und sehe, daß Du es bist, der mich trägt!"

Ende 1801 trat Arnim mit seinem Bruder die dreijährige Kavaliersreise an, die ihn nach Süddeutschland und Österreich, der Schweiz, Frankreich und England führte. In dieser Zeit entstand sein wunderlicher „Roman" Ariels Offenbarungen, eine kunterbunte Mischung von Drama, Epos, Lyrik und Memoiren. Die Begeisterung für deutsche Vorzeit und ein unklarer dichterischer Enthusiasmus hatten das Werk geschaffen: ein „Heldenlied von Herrmann und seinen Kindern", und eine Art Lehrgedicht über Wesen und Wert der Dichtung, „Heymars Dichterschule", sind seine wesentlichen Bestandteile. Über seine Gehaltlosigkeit vermag eine virtuose Gabe der Versbildung nicht zu täuschen, die sich in den Bahnen von Schiller und Matthisson bewegt, aber auch Tieckſche Reimklingeleien nachbildet.

Unterdessen trieb sich Brentano bald da bald dort umher. Er hatte mit Sophie Mereau eine kurze Zeit des Glückes in Marburg verlebt, hatte sie dann im Juli 1804 nach Heidelberg gebracht und war selber für einige Zeit nach Berlin gegangen. In diesen Jahren wächst allmählich der Plan des „Wunderhorns" in den Freunden empor. Die romantische Liebe zur älteren deutschen Literatur, zu vergilbten Blättern und verschollenen Drucken, lebte in beiden. Aus dem Februar 1802 hören wir, wie Brentano sich mit älterer deutscher Poesie beschäftigt. Im Sommer kauft er in Koblenz „viele seltene alte Bücher und einige Manuskripte spottwohlfeil". Arnim fordert er auf, in der Schweiz viel Volkssagen und Lieder und alte Bücher zu kaufen. Inzwischen taucht jener auf seinen Fahrten tief ins Volksleben unter. Auf dem Marktschiff auf dem Rhein lauscht

er dem Gesang der Schiffer, zieht mit Schauspielern und Prozessionen und hört Bänkelsängern zu. „Ich möchte wohl gut dichten und gut singen können, um mein Leben auf dem Marktschiff zwischen Frankfurt und Mainz zu versingen." Am 20. April 1803 hat Brentano die Idee, eine gemeinschaftliche Sammlung von (eigenen) Liedern zu veröffentlichen. „Vergiß die ‚Liederbrüder' [so soll der Titel der Sammlung lauten] nicht!", bittet er den Freund ein paar Monate später. Noch im November 1804, wo er mit Arnim in Berlin zusammentraf, spricht Brentano von dem Plan. Aber je tiefer die Freunde in den Born der Volksdichtung untertauchten, um so mehr trat der Plan einer gemeinsamen Herausgabe eigener Gedichte vor einem neuen, der Sammlung von Liedern des Volkes zurück. Bei der Geburtsfeier des Kapellmeisters Reichardt (25. November) singt Brentano auf Arnims Wunsch das Schweizerlied Simelisberg, das er in sehnsüchtiger Erinnerung an Sophie leicht ändert. Aber in die eigentlichen, noch im Gesang lebendigen Volkslieder drängen sich immer wieder ältere Kunstschöpfungen in Vers und Prosa ein, wie der „Tristan" und Reuters „Schelmuffsky". Das Interesse erscheint noch durchaus gespalten und der Plan eines gemeinschaftlichen Unternehmens unklar. Aber er lag in der Luft. Im dritten Teil seiner Berliner Vorlesungen (1803/4) hatte A. W. Schlegel ausführlich den Wert der Volkslieder hervorgehoben und den Begriff gegen Herder schärfer abzugrenzen gesucht. Auch auf den Reichtum an deutschen Volksliedern hatte er hingewiesen und ihre Quellen. „Es fehlt uns noch an einer Sammlung dieser Art, wie die Percysche, welche sich auf einheimischen Volksgesang beschränkte, und sorgfältig alles, was wahren Gehalt hat, sei es Ganzes oder Fragment, zusammenstellte." 1803 war Scotts Sammlung: „Minstrelsy of the Scottish Border" erschienen, die Arnim in London kennen gelernt hatte. Warum sollten die beiden Freunde sich nicht berufen fühlen, den Deutschen Percy und Scott zu werden? Und so schrieb denn im Januar 1805 Arnim seinen Aufsatz „Von Volksliedern", den er nachmals dem ersten Bande des „Wunderhorns" beigab.

Aber erst am 15. Februar 1805 taucht der bestimmte Plan als Vorschlag Brentanos auf: sie wollen zusammen mit Reichardt ein wohlfeiles Volksliederbuch unternehmen, welches „das platte, oft unendlich gemeine Mildheimsche Liederbuch [1799]" unnötig macht. Für den Anfang sollen hundert Lieder genügen. Es muß „zwischen dem Romantischen und Alltäglichen schweben und geistliche, Handwerks-, Tagewerks-, Tagezeits-, Jahrzeits- und Scherzlieder ohne Zweck enthalten". Daß aber Brentanos Plan nicht neu war, sagt Arnims Antwort vom 27. Februar: „Über das Volksliederbuch, denke ich, sind wir lange einig; nicht ohne Dich und mit keinem andern als mit Dir möchte ich es herausgeben."

Nun hebt ein planmäßiges Sammeln an. Zeitschriften und Almanache, ältere Liedersammlungen und Dichtwerke werden durchstöbert. Fliegende Blätter werden aufgebracht, Freunde in Kontribution gesetzt, und auch etwa die Leute des Volks belauscht. Ende Mai 1805 traf Arnim in Heidelberg ein, wo Brentano weilte. „Um Gotteswillen eile," hatte Brentano gedrängt, „eile, ehe alle die Bäume hier abblühen . . . hier ist es unendlich schön." In den folgenden Wochen wurde das Gesammelte gesichtet, ergänzt und umgeformt. Im Juli war die Arbeit fertig. Im August ging Brentano zur Kur nach Wiesbaden, Arnim nach Frankfurt, um dort den Druck des Werkes zu überwachen. Zur Michaelismesse 1805 erschien „Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder" mit einer Widmung an Goethe. Auf dem Titelblatte ist das Bild eines auf sattellosem Pferde dahinsprengenden Knappen, der ein Horn schwingt. Das einleitende Gedicht von Arnim nach einer von Elwert in seiner Sammlung „Ungedruckte Reste alten Gesanges" (1784) bearbeiteten altfranzösischen Romanze verfaßt, gibt die Deutung des Titels: Ein Knabe sprengt mit einem Wunderhorn auf der Kaisrin Schloß. Hundert Glocken von Gold hängen daran. Eine Meerfei hat es der Kaiserin gesandt zum Preis ihrer Weisheit, Schönheit und Reinheit. Ein Druck des Fingers macht die Glocken ertönen, süßer als Harfenklang, Frauensang und Vogellied.

Der Band war als erster Teil einer umfassenderen Sammlung gedacht. Die Voranzeige Arnims, am 22. September in Beckers Reichsanzeiger gedruckt, spricht bereits von einer Fortsetzung, und am 17. Dezember erschien ebenda, von Arnim mit seiner vollen Adresse unterzeichnet, die förmliche Bitte an „Vorgesetzte und Beamte jeder Art, Pfarrer, Schullehrer u. a. mehr" um „Mitteilung der Überbleibsel" des Volksgesanges. Rasch verzweigte sich nun die Sammeltätigkeit. Überall zeigten sich Freunde, die sie förderten. Im Sommer 1806 ließ Brentano ein Rundschreiben drucken, das, in Menge verteilt, die breitesten Kreise zur Einlieferung von Liedern, gedruckten und ungedruckten Sammlungen auffordern sollte. „Das gewaltsame Vordringen neuer Zeit und ihrer Gesinnung droht diese Nachklänge alter Kraft und Unschuld ganz mit sich fortzureißen, und es scheint sich uns eine gute Gesinnung in dem Vorhaben zu bewähren, wozu wir Sie einladen, wir wollen nämlich literärisch zu befestigen suchen, was wir moralisch als beinahe untergegangen voraussetzen dürfen, jene frische Morgenluft altdeutschen Wandels, die noch in diesen Liedern weht."

Aber die politische Lage, die Gründung des Rheinbundes, die Bedrohung Preußens durch Napoleon und der im Herbst ausbrechende Krieg, störte die Ausführung des Planes. Scharf treten jetzt die Charaktere der beiden Freunde auseinander. In Arnim erglühte sein Preußentum. „Wer des Vaterlandes Not vergißt,"

rief er aus, „den wird Gott auch vergessen in seiner Not!“ War ihm schon das Sammeln der Volkslieder vor allem auch eine patriotische Tat gewesen, so dachte er nun an die Herausgabe einer politischen Zeitung: „Der Preuße, ein Volksblatt“, dichtete Kriegslieder und litt unter der Schmach von Jena. Brentano aber lebte auch jetzt nur aus der eigenen Unruhe und Not. „Du weißt nicht,“ schrieb er Arnim, „wie es mich erschreckte, wärst Du Soldat; o, sei keiner, der untergeht, keiner, der siegt: sei ein Mensch hoch über der Zeit und falle nicht in diesem elenden Streit um Hufen Landes.“ Er hatte damals auch genug an eigenem Unglück zu tragen. Es war, als ob Arnims Wort sich an ihm erfüllte. Um dieselbe Zeit, da Preußen bei Jena sank, starb ihm Sophie Mereau an der Geburt des dritten Kindes, an das er Hoffnung und Liebe gehängt. So klaffen in dem Erleben der beiden Freunde zum ersten Male deutlich zwei Richtungen der Romantik auseinander: eine ältere, individualistische, kosmopolitische, und eine jüngere, nationale. Erst ein Jahr später sahen sie sich wieder. Im November 1807 lebten sie einige Tage zu Weimar unter den Augen Goethes. Jetzt durften sie wieder vom „Wunderhorn“ sprechen. Es war jene Zeit nach dem Frieden von Tilsit, wo in Preußen patriotische Männer an den Wiederaufbau des Vaterlandes gingen. Und eine Tat der Erneuerung sollte auch das „Wunderhorn“ sein. Allerköstlichste Schätze wollte es aus den Tiefen des deutschen Volkstums ans Licht der Gegenwart tragen. In Kassel bearbeiteten sie im Winter 1807/8 den Stoff zum zweiten und dritten Teil. Im Januar 1808 begann der Druck, von Arnim in Heidelberg geleitet. Im April erschien auch Brentano. Noch einmal genossen sie den romantischen Zauber von Heidelbergs Leben und Landschaft. In einem „herrlichen kleinen Haus am Schloßberge“ hatten sie gemeinsames Quartier gefunden, „mitten im Grünen, über uns Apfelblüte, unter uns die lustige Bürgerschaft beim Biere“. Und ein Kreis geistsprühender und jugendfroher Menschen hatte sich um sie gesammelt: Josef Görres, der Herausgeber der deutschen Volksbücher, gehörte dazu, der Mythologe Creuzer, der Philologe Boeckh und der Maler Ludwig Grimm, der Bruder von Jakob und Wilhelm. In der „Zeitung für Einsiedler“ legten sie die Stimmungen und Einfälle ihres genialen Bundes nieder. Aber die wertvollste Frucht dieses Heidelberger Frühlings und Sommers waren der zweite und dritte Teil des „Wunderhorn“, die noch im gleichen Jahre die Presse verließen.

Damit war aber auch der geschichtliche Zweck ihres Bundes erfüllt. Arnim ließ sich 1809 in Berlin nieder, wo er sich 1810 mit Bettine verlobte, und widmete sich einer regen poetischen und journalistischen Schriftstellerei. 1814 siedelte er nach seinem Erbgut Wiepersdorf über, wo er 1831 starb. Brentano aber trieb sein ruheloses Wanderleben weiter. Innerlich hatte er Ruhe gefunden, als ihm

1817 die junge Luise Hensel den Weg zur katholischen Kirche zurückwies. Nun schenkte er sich völlig ihren Wundern dahin. In dem westfälischen Dülmen zeichnete er die Gesichte der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerich auf. Die Einkünfte aus seinem Vermögen verschenkte er zum großen Teil den Armen. In Aschaffenburg ist er 1842 im Hause seines Bruders Christian gestorben.

Weder Arnim noch Brentano haben mit ihren eigenen Gedichten an einem Orte die Entwicklungslinie der deutschen Lyrik bestimmend geleitet. Wohl gelangen ihnen ein paar Gedichte, die noch heute gekannt oder gesungen werden, so vor allem Brentano die Lieder „Nach Sevilla" und „Die lustigen Musikanten" mit der an Tieck gemahnenden tonmalerischen Schilderung der Musik:

Es brauset und sauset
Das Tamburin,
Es prasseln und rasseln
Die Schellen drin;
Die Becken hell flimmern
Von tönenden Schimmern.
Um Kling und um Klang,
Um Sing und um Sang
Schweifen die Pfeifen und greifen
Ans Herz
Mit Freud' und mit Schmerz.

Aber seine geistlichen Gedichte reichen an die des Novalis nicht von ferne, und seine Romanze „Lore Lay" hat Heines bekanntestes Lied verdrängt. Wie Tieck, Fouqué und andere werden auch Arnim und Brentano von der Hochflut literarischer Interessen, wie sie nach 1800 herrschte, getragen. Ideenreichtum und Leichtigkeit des Formens scheinen sie zu Dichtern vorbestimmt zu haben. Aber beides, Ideen und Formen, ist bei ihnen weniger Erlebnis als Überlieferung, und es gebricht, bei aller lauten Betonung des Originellen, ihrem eigenen Schaffen an jener Gemütsursprünglichkeit, die letzten Endes den Künstler macht und die auch der forcierte Witz nicht zu ersetzen vermag. Sie wissen zu viel. Sie suchen durch Klang und Einfall in ihren Gedichten zu ersetzen, was ihnen an Stimmungskraft abgeht. So kommt auch in ihre Formgebung jenes Zuviel, das ihre Gedichte, sogar Brentanos „Romanzen vom Rosenkranz", letzten Endes langweilig macht.

Aber das aus eigener Bildungsübersättigung entspringende Heimweh nach dem Natürlichen, Ursprünglichen und Einfältigen machte sie zu prädestinierten Sammlern von älteren Dichtungen, vor allem Volksliedern. Aus Wissen und Liebe schufen sie ihre größte Tat: Des Knaben Wunderhorn. Hier, wo sie sich zu der Rolle der Diener bequemten, wurden sie wahrhaft Herren, die weit ins 19. Jahrhundert hinein den Gang des lyrischen Lebens bestimmten.

Als Herder ein Menschenalter früher seine Volkslieder sammelte, tat er es aus der Überzeugung heraus, daß die Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes sei. Der kühlen Regeldichtung der Aufklärung, die voll Gelehrtendünkel auf das ungebildete, weil ungelehrte Volk herabsah, stellte er die dichterischen Zeugnisse der

ursprünglichen Empfindung der Völker und des Volkes gegenüber, je wilder desto echter. In Europa und in den überseeischen Ländern suchte er sie, im Altertum wie in der Neuzeit, und die deutschen Lieder umfassen nur etwa ein Sechstel der ganzen Sammlung. Sie atmet so den weltbürgerlichen Geist des 18. Jahrhunderts.

In der mystischen Unklarheit des Begriffes Volkslied sind Arnim und Brentano eins mit Herder. In dem „Wunderhorn" stehen neben dem Emmentaler Kuhreihen und dem Simeliberglied gelehrte Kunstgedichte wie Opitzens „Ich empfinde fast ein Grauen", das sich den Herausgebern als „Überdruß der Gelahrtheit" empfahl, und das überkünstlich-frostige Meistersingerlied in des Regenbogen überlangem Ton „Der Traum". Oft genügt die Sprachpatina des Alters, um der Herausgeber, vor allem Brentanos, Freude am Kuriosen, Unkonventionellen zu befriedigen und einem Liede Aufnahme zu gewähren. Der Riß geht auch äußerlich sichtbar durch den ersten Band. Der Titel heißt „Alte deutsche Lieder", worunter doch wohl nicht nur Volkslieder zu verstehen sind; Arnims Aufsatz aber, der den Band beschließt, handelt „Von Volksliedern".

Aber gegenüber Herders weltliterarischer Sammlung wollen Arnim und Brentano deutsch sein. Das ist die tiefe Kluft, die das „Wunderhorn" von Herders Volksliedern trennt. Das erwachende Vaterlandsgefühl der Deutschen kündigt sich in ihm an. Die Schlacht bei Jena fällt zwischen den ersten und den zweiten und dritten Teil. Erst nach Jena setzt in Preußen die Selbstbesinnung und die Sammlung der Kräfte ein. Aber in den Herausgebern des „Wunderhorns" ist bereits der Geist der kommenden Dinge lebendig. Welch trostvolle Fügung der Geschichte: Noch bevor das deutsche Volk seine tiefste Demütigung erleidet, singt ihm das „Wunderhorn" seine Lieder von der alten Kraft und Tüchtigkeit alles dessen, was deutsch heißt (denn auch die deutsche Schweiz schenkte manche tief empfundene Weise), von der durch die dunklen Berge der Jahrhunderte sich hinunterziehenden Goldader des deutschen Gemütes. War sie denn in der Gegenwart erschöpft? Kann sie jemals sich erschöpfen, solange es ein deutsches Volk gibt? Das war die Frage, die das Buch jedem auf die Lippe drängte und zugleich beantwortete. Und in der Antwort mußte Hoffnung und Stärke und Selbstvertrauen in die Herzen fließen. Der Gang war nur verschüttet. Die Goldader des Gemütes war noch da. Aus ihrem Reichtum konnte auch der Wiederaufbau des Staates bestritten werden. Denn alle Form, wenn sie lebendig sein soll, muß von innen herauswachsen, auch die politische.

Laut verkündet Arnim in seinem Aufsatz diese politische Erneuerungskraft der Volkslieder und knüpft das lyrische Leben an die öffentlichen Zustände an. In oft verworrener Darstellung, fehlende Kenntnisse durch Intuition ersetzend, Klüfte durch Begeisterung überbrückend, sucht er den Niedergang des Volksliedes aus dem Gang

der gesellschaftlich-staatlichen Dinge abzuleiten. Zersplitterung, Veräußerlichung, Verödung, Ernüchterung ist ihm der Sinn der neueren Entwicklung des deutschen Kulturlebens. Unfrohe Unsicherheit und Lebensfurcht treten zu Ausgang des Mittelalters ins Volk, und „der edle Gemütston" verstummt. Die Regierungen, um den Jammer zu stillen, verhehlen dem Volke die Lasten der Verwaltung. Eine Spaltung zwischen Regierung und Regierten erscheint. „Der Staat sollte nicht mehr für die Einwohner, sondern als Idee vorhanden sein; manches Volk kannte seinen eigenen Namen nicht mehr." So zerfällt die alles umfassende Form des Staates, und damit ihr Inhalt. Die Stände und Klassen trennen sich voneinander. Die Ausübung des Berufs veräußerlicht sich. Wo früher das Glück des Berufes das Lied unmittelbar geschaffen hat, tötet es die grämliche Pflicht. Eine Scheidung zwischen Freude und Bedürfnis tritt ein. Die Poesie des Kriegerstandes, des Bauern, des Bettlers schwindet. Der Nährstand breitet sich immer weiter aus und fördert Nüchternheit und praktischen Sinn. Die Volksfeste, die Stätten der Einheit und der sangfrohen Freude, gehen ein. Dem Nährstand sind sie „zu lange Ausrufungszeichen und Gedankenstriche". Seine Bedürftigkeit wird den andern Ständen Gesetz. Wer in einem unbestimmten Geschäfte umherschwärmt, wird als Taugenichts verbannt. Der Handwerker, der Krieger, der Student beschränkt seine Fahrten. Man bleibt zu Haus und ersetzt, was nun die Anschauung in weiter Welt nicht mehr spendet, durch gelehrtes Studium in der Heimat. So verarmt das Volk innerlich immer mehr; es ist als schöpferische Einheit untergegangen. Es besitzt auch keine gemeinsame Sprache mehr, und die Bildungssprache der Gelehrten scheidet sich von den Dialekten. So gibt es auch keine echten Dichter des ganzen Volkes mehr; die Poeten sind gebildet geworden. Nur da und dort noch bei wandernden Handwerksburschen, aus Studentenmund und in Wachtstuben ertönen die Klänge verschollener Volkspoesie.

Es ist das den Befreiungskriegen vorauseilende Wehen, wenn Arnim im Zorn über die laue Kleinkrämerei des deutschen Lebens aus dem Kriege den Zusammenschluß der Stände und die Erneuerung des Volkes prophezeit: „Es wird eine Zeit kommen, wo die drückende langweilige Waffenübung allen die höchste Lust und Ehre ... ausdrücket." Den Geist des Volkes als nationaler Einheit zu wecken, dient die Sammlung des „Wunderhorn". „Wo Deutschland sich wiedergebiert, wer kann es sagen? Wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen. — Als wenn ein schweres Fieber sich löst in Durst, und wir träumen, das langgewachsene Haar in die Erde zu pflanzen, und es schlägt grün aus und bildet über uns ein Laubdach voll Blumen, die schönen weichen den späten schöneren: so scheint in diesen Liedern die Gesundheit künftiger Zeit uns zu begrüßen."

So singt Arnim, der erste so weit vernehmlich, das Hohelied von der Wiedergeburt des deutschen Volkes. Gewiß, die politische Erneuerung ist ihm zunächst noch nur Mittel zum Zweck, denn er fühlt sich als Dichter und nicht als Staatsmann, und er vergißt auch, oder will vergessen all den dichterischen Reichtum, den das 18. Jahrhundert geschaffen, und daß er in Verbindung mit Philosophie und Wissenschaft den Boden für die nationale Bewegung und die Freiheitskriege bereitet. Aber das Große und Neue ist, daß nun die Dichtung wieder zum deutschen Volksempfinden zurückkehrt in einer Zeit, wo wählerischer Literatengeschmack nach allen Zonen schweift, und daß diese Verbindung des Poetischen und Nationalen mit solcher Begeisterung ausgesprochen wird.

Diese Stimmung wirkt auch in dem Inhalte der Sammlung. Die deutschen Lieder in Herders Sammlung handeln, mit wenigen Ausnahmen, vom Erleben des Einzelmenschen; denn der Mensch des 18. Jahrhunderts ist Privatperson, und die Liebe ist sein bedeutendstes Erlebnis. Im „Wunderhorn" aber kündigt das erwachende Gemeingefühl sich mächtig an. Neben Liebe, Natur, Beruf, Trinken, Kinderleben nehmen die beiden großen Angelegenheiten des als Einheit sich fühlenden Volkes, Religion und Krieg, Pflege des himmlischen und des irdischen Vaterlandes, den breitesten Raum ein. In den geistlichen Liedern haben Brentanos Katholizismus und Arnims Luthertum eine Ehe eingegangen. Innigzarte Marien- und Jesulieder, so Jakob Baldes „Lobgesang auf Maria" und „Die mystische Wurzel", singen von dem Verhältnis der Einzelseele zum göttlichen Wunder. Die protestantischen Lieder aber sind Kampfgesänge des christlichen Volkes, dem das Kruzifix auch Waffe werden kann. Im ersten Teil ragt Luthers herrliches „Kriegslied des Glaubens" „Ein' feste Burg ist unser Gott" zwischen Liebesliedern wie ein erratischer Block zwischen Bachkieseln auf. Die Lieder aus dem „Anmutigen Blumenkranz aus dem Garten der Gemeinde Gottes" atmen die Glaubenszuversicht und den Kampfesmut des auserwählten Volkes, dem Gott im Kriege auch gegen den weltlichen Feind zur Seite geht, und alte Bilder der Bibelsprache bekommen neuen Glanz, wenn der Deutsche in der Zeit der napoleonischen Bedrückung singt:

Auf, auf, auf, ihr Helden, waget Gut und Blut,
Würget mit vereinten Kräften Babels Brut!
Eure Feldposaunen,
Trommeln und Kartaunen,
Lasset tönen und erwecken Löwenmut.

Zu diesen geistlichen Kriegsgesängen gesellen sich dann die weltlichen: Veit Webers Lied auf die Schlacht bei Murten, Halbsuters Sempacherlied, ein Tellenlied, das Kriegslied gegen Karl V., das jüngere Hildebrandslied, das Schlachtlied von Weckherlin, Lieder vom Landsknechtleben. Sie alle künden von dem alten kriegerischen Geist des

deutschen Volkes, das Napoleon, wie Wolfgang Menzel später in giftigem Hohn gegen Goethe bemerkte, nur nach dem „Werther" beurteilte und für gänzlich weich und weibisch halten mußte. Vor allem wenn man diese Kampflieder liest, so versteht man jenes spätere Wort des Freiherrn vom Stein: in Heidelberg habe sich ein gut Teil des Feuers entzündet, das nachher die Franzosen verzehrte.

Wenn Arnim in seiner Abhandlung die Zersplitterung des deutschen Volkes nach Stand, Beruf und Sprache beklagt, so ist die Einheit im „Wunderhorn" wenigstens geistig wiederhergestellt. Einer deutschen Landschaft von Dürer läßt es sich vergleichen, die einen verschwenderischen Reichtum von Naturgebilden, Menschen und Menschenwerk vor uns ausbreitet. Im grünen Wald, der vom Gesang der Vögel herrlich erschallt, läßt der Jäger sein schmetterndes Horn ertönen. Durch Feld und Flur ziehen singend der Wanderbursche und der Student. In der Schenke zecht und spielt der Krieger. Der Müllergesell klagt dem rauschenden Bach und dem klappernden Mühlrad im Tale sein Liebeslied, der Schäfer seinen Tieren. Hoch zu Roß, in glänzender Rüstung, sprengt der Ritter nach seiner ragenden Burg, und am Weg sitzt weinend die verlassene Maid. Auf der Straße singen die spielenden Kinder ihre Kehrreime. Am plätschernden Brunnen stehen die Mägde. In den Spinnstuben schnurren die Räder, klingen die Lieder und wandern Sagen, Märchen und Scherze vom Mund zum Ohr, indes unterm Lindenbaum beim funkelnden Sternenschein zwei Liebende kosen. Die Nonne in ihrer einsamen Zelle hört Singen, Lachen und Liebesgeflüster und härmt sich vor Sehnsucht zu Tode. Über seinen Büchern brütet der sinnende Gelehrte. Fürsten wägen die Geschicke der Völker, Heere ziehen in die Schlacht, und in der Kirche betet die Gemeinde zu dem Herrn über Leben und Tod. So reiht sich Bild an Bild, soviel Lieder, so viel Stimmen, ein unendlicher Segen, in der Breite und Enge, in Höhen und Tiefen, von Jahrhundert zu Jahrhundert gewachsen, und doch alle aus einem Boden und alle deutsches Wesen in sich tragend.

Dieser Reichtum blühenden Lebens aber füllt das „Wunderhorn" mit eitel Sonnenschein. Es ist ein Buch der Gesundheit und Freude. Beklagt Arnim den Untergang der Volksfeste: das „Wunderhorn" ist ein solches Volksfest, wo alt und jung, vornehm und gering, Mann und Weib an glänzenden Tischen sitzt. Aus allen Kehlen jauchzt unerschöpfliche Kraft und Lust zum blauen Frühlingshimmel. Wohl hört man auch bittere Klänge, und das Lied vom Scheiden und Meiden und die Klage der Verlassenen klingt nicht fröhlich. Aber der Grundton bleibt doch die unversiegliche Herzensheiterkeit alles Tüchtigen, die selbst dem Bittersten, dem Tode, gewachsen ist. Mit welch ingrimmigem Humor, mit welchem Mut tritt die im Glauben gefestigte Seele dem Unabwendbaren entgegen in dem herrlichen „Erntelied":

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott,
Heut wetzt er das Messer,
Es schneidt schon viel besser,
Bald wird er drein schneiden,
Wir müssen's nur leiden.
Hüte dich, schöns Blümelein!

Demütigste Ergebung in die Armseligkeit menschlichen Seins, wie sie schon den griechischen Dichter Simonides die Geschlechter der Menschen mit den Geschlechtern der Blätter vergleichen läßt, hat das Bild vom Schnitter und den Blumen geschaffen. Aber wo der Grieche als Inhalt des ach! so kurzen Lebens nur den Genuß seiner Güter kennt und das Ende gelassen hinnimmt, erhebt sich der deutsche Dichter zum fröhlichen Trotz jenes Dürerschen Ritters, der zwischen Tod und Teufel seines Weges zieht. Denn er weiß, daß der gewaltige Tod nur ein Knecht des Allerhöchsten ist, und die Zuversicht des himmlischen Jenseits wandelt die Angst in Freude — romantische Ironie in christlichem Kleide!

Trotz! Tod, komm her, ich fürcht' dich nicht,
Trotz! eil' daher in einem Schnitt.
Werd ich nur verletzet,
So werd' ich versetzet
In den himmlischen Garten,
Auf den wir alle warten.
Freu' dich du schöns Blümelein.

Soll man nun, staunend vor diesem von innen herausquellenden Reichtum, einstimmen in die vorwurfsvolle Klage, daß die Herausgeber, vor allem Arnim, die Lieder nicht wortgetreu veröffentlicht, wie sie aus Buch und Volksmund sie aufgezeichnet? Die Germanisten Büsching und Von der Hagen, die 1807 eine Sammlung deutscher Volkslieder erscheinen ließen, sprachen in der Vorrede mit deutlicher Anspielung an das „Wunderhorn" von „poetischer Falschmünzerei, wofür die Historie keinen Dank weiß". Jakob Grimm klagte 1809: „Warum mögen sie fast nichts tun als kompilieren und die alten Sachen zurecht machen?" Ja, auch Brentano war oft mit Arnims Willkür in der Bearbeitung unzufrieden: „Wenn wir alte Lieder der Zeit näher rücken, müssen wir es ganz gleichmäßig, sonst fallen sie um wie Mauern, die aus der senkrechten Linie kommen. . . In einem poetischen Fieber von 1808 nahmst Du hintereinander alle Saecula vor und gabst ihnen oft wider Willen und ohne Not von Deiner Hippokrene."

In der Tat, Arnim schaltet mit souveräner Willkür. Er ist romantischer Geniemensch auch gegenüber dem Gute des Volkes. Seine Beweglichkeit kennt keine Treue und scheidet nicht mein und dein. Wie sollte er auch? Ist nicht der schöpferische Geist überall und ewig und die geschaffene Form wechselnd und brüchig, und lebt der Geist nicht in ihm und raunt ihm zu, wie die Form ursprünglich gedacht war und wie sie sein soll?

Als Arnim im Herst 1820 nach Schwaben reiste, wollte er Waib-

lingen besuchen, den Hauptschauplatz seines drei Jahre früher erschienenen Romanes „Die Kronenwächter". Mit klopfendem Herzen stand er vor dem Tore der Stadt, die er nie zuvor gesehen, und schaute hinein. „Aber", erzählte er Bettina, „es sah mir ganz anders aus, als ich es mir gedacht habe. Da ließ ich weiter fahren nach Schorndorf; es muß so gewesen sein, wie ich es mir dachte, drei Jahrhundert ändern viel." Genau so steht er dem Text der Volkslieder gegenüber: „Was Du über Restauration sagst," erwiderte er einst auf die Einwände Brentanos, „ist im allgemeinen recht schön: es könnte wohl so sein, aber es ist nicht. . . Von dem berühmtesten Gemälde Raffaels — die Transfiguration — ist es zweifelhaft, wieviel er daran gemacht hat. Von dem berühmtesten epischen Gedichte, der Iliade, ist es zweifelhaft, was jeder einzelne daran gemacht." Wenn jedes der hundert und tausend Herzen, durch die die Lieder gegangen, sie anders gefühlt, jeder Mund sie anders gesungen, jede Hand sie anders aufgezeichnet, warum sollte ihm, dem Dichter, einzig verboten sein, sie so umzuschaffen, wie der Geist es ihm eingab? Ihnen die poetisch wirksamste Gestalt zu geben? Und so „restaurierte" er denn die Lieder des „Wunderhorn".

Er erneuerte im Gegensatz zu dem konservativen Brentano die alte Sprache und glich Mundartgedichte dem Hochdeutschen an. Von dem „Alten Reim", der in Johann Taulers Nachfolgung des armen Lebens Christi (1621) steht, lautet der Anfang:

Der Vatter vom Himmelreich spricht:
Mensch, stand still und fürcht' mich!
Gastu für dich,
So thustu thörlich,
Min rechte Hand die schlecht dich.

Arnim änderte um:

Der Vater vom Himmelreich spricht,
Mensch steh still und fürcht mich,
Gehst du für dich,
So thust du thöricht,
Mein' rechte Hand die schlägt dich.

Daher fehlen dem ersten Band, den Arnim allein bearbeitete, reine Mundartgedichte, wie sie Brentano dem zweiten und dritten einfügte.

Ähnlich werden Versmaß und Reim erneuert. So wurde in dem „Lied vom alten Hildebrandt", d. h. dem jüngeren Hildebrandtsliede, das die Herausgeber in Eschenburgs „Alten Denkmählern" fanden, gleich die zweite Zeile metrisch geglättet:

Eschenburg: Ich will zu Land ausreiten,
Sprach sich Meister Hildebrand.

Wunderhorn: Ich will zu Land ausreiten,
Sprach Meister Hildebrandt.

Die erste Strophe des „Englischen Grußes“ lautete in der Vorlage:

Es wollt gut Jäger jagen,
Wollt jagen ins Himmels Thron,
Was begegnet ihm auf der Heiden?
Maria, die Jungfrau schon.

Arnim erneuerte das ältere „schon“ in „schön“, mußte dann aber auch den Reim ändern:

Es wollt gut Jäger jagen,
Wollt jagen auf Himmels Höhn,
Was begegnet ihm auf der Heiden,
Maria, die Jungfrau schön.

Zu diesen Änderungen der Form gesellen sich aber nun auch Änderungen des Inhaltes. Das berühmte Lied „Zu Straßburg auf der Schanz“ handelte ursprünglich von einem verwegenen Söldner, der von den Franzosen desertieren wollte, um es bei den Preußen zu probieren. Er wird „eine halbe Stunde in der Nacht“ eingebracht, nicht aus dem Rhein aufgefischt. Wie er die Spießruten vor sich sieht, ruft er trotzig:

Haut zu, daß das Blut rausspritzt.

Arnim macht aus dem rauhen Landsknecht einen heimwehkranken Schweizer, der — mehr poetisch-rührend als wahr — „das Alphorn drüben wohl anstimmen“ hört, und „in das Vaterland hinüberschwimmen“ muß.

Allzulange Gedichte wurden verkürzt, so wurde das Lied von dem Schnitter Tod von sechzehn Strophen auf sechs zusammengezogen, andere, wie das Eingangslied, erweitert. Und endlich gestaltet Arnims souveräne Phantasie völlig um und dichtet weiter. Die Vorlage zu dem Liede „Abschiedszeichen“ zählt sechs Strophen. Arnim läßt die beiden letzten aus, läßt das Rosenmotiv der vierten Strophe zu einer neuen Situation auswachsen und erweitert sie zu zweien:

Vorlage:

Wolt Gott ich sollt ir wünschen
Drey rosen auff ein zweig!
Solt ich auch trewlich warten
Auff jren graden leib
Wer meins hertzen frewdt.
Ich muß mich von dir scheiden
Alde mein schöne maid.

Wunderhorn:

Ich werf mit Rosenblättern
In Liebchens Fenster ein:
Ey schlafe oder wache,
Ich möchte bey dir seyn!
Das Fensterlein steht auf
Wie bey dem Vogelsteller,
Ich wag mich nicht hinauf.
Wollt Gott, ich fänd im Garten
Drey Rosen auf einem Zweig,
Ich wollte auf sie warten,
Ein Zeichen wär's mir gleich;
Das Morgenroth ist weit,
Es streut schon seine Rosen,
Adie meine schöne Maid.

So muß sich das Volkslied durchaus der Anschauung beugen, die die Romantik von dem Wesen der Poesie hat. Es wird der Sprache der Zeit angenähert; denn Arnim weiß, daß das Volk kein gelehrtes

Interesse an Archaismen hat und alles ihm Unverständliche abschleift, bis es ihm mundgerecht ist. Es wird gekürzt, wenn Bild oder Stimmung durch allzu breite Redseligkeit an Kraft verlieren; erweitert, wenn sich der nachschaffenden Phantasie ein Motiv beut, das die Situation noch tiefer auszuschöpfen vermag. Erweichung des Rohen und Derben zum Gefühlvollen und Lieblichen, Milderung des Erotischen, fordert das zartere Empfinden einer gebildeteren Zeit. Aber wetterleuchtend zuckt nicht selten auch romantisch-barocker Witz über die schlichte Welt dieser Lieder, so wenn das Lied: „Ich ging wohl bei der Nacht", worin das Mädchen den Liebhaber zum Kammerfenster „nausschmeißt", den Titel erhält: „Ein gut Gewissen ist das beste Ruhekissen."

All das ist, streng wissenschaftlich betrachtet, gewiß Willkür, wenn man will Fälschung des Überkommenen. Dafür aber ist es Leben. Denn das wirkliche Leben begnügt sich niemals mit der Abschreiber- und Sammlerrolle des reinen Gelehrten; es zeugt und blüht und trägt Früchte und ist ein unaufhörliches Umbilden des Gewordenen. Wo es stille steht, ist es auch schon gestorben. Und ist nicht gerade dem Volksliede diese Kraft rastloser Umgestaltung und Selbsterneuerung eigen? Was heißt überhaupt Volkslied? Wer hat je diese sich wandelnde Schöpfung der Sing- und Dichtlust des Volkes begrifflich zu fassen vermocht? Wer will sagen, welches die echte, erste Form eines Volksliedes ist? Sie wissenschaftlich festhalten hieße eine Welle herausheben aus einem lebendigen Strome! Man mag es tun, aber die Welle ist dann ein Tümpel toten Wassers.

So läßt Arnim vom Strome sich treiben und treibt selber mit. So fühlt er, der in seinem Aufsatz die Zersplitterung und Überbildung des Volkes so beweglich beklagt, sich selber als Teil der einen schaffenden, umbildenden Volkskraft. Dem Volke ist das Lied herrenloses Gut; denn es ist über Literaturgeschichte und Kritik erhaben. Kein Geringerer als Goethe, in seiner berühmten Anzeige des ersten Bandes des „Wunderhorns" in der Jenaischen Literaturzeitung, hat Arnim Recht gegeben. Er lehnt das Recht der Kritik auf diese Arbeit ab. „Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht! Warum soll der, der es in letzter Instanz aufzeichnet, mit andern zusammenstellt, nicht auch ein gewisses Recht daran haben? Besitzen wir doch aus früherer Zeit kein poetisches und kein heiliges Buch, als insofern es dem Auf- und Abschreiber solches zu überliefern gelang oder beliebte."

Hier scheiden sich ganz einfach Wissenschaft und Kunst, d. h. Leben. Die Wissenschaft hat nach dem „Wunderhorn" kritisch bereinigte Sammlungen von Volksliedern herausgegeben; sie hat die landschaftlich abweichenden Fassungen ein und desselben Liedes aufgezeichnet und ist dem Wandern der Stoffe und Formen nachgegan-

gen. Das ist ihr Recht und ihre Pflicht. Aber die Wirkung dieser Sammlungen, auch der Ludwig Uhlands, auf das lebendige Lied und das Schaffen der Dichter läßt sich mit der des „Wunderhorns" nicht von ferne vergleichen. Je wissenschaftlicher eine Volksliedsammlung, desto weiter zieht sich das lebendige Lied davon zurück. Es scheut das Gespenst des kritischen Verstandes.

Das „Wunderhorn" aber, dank der innigen Liebe, dem dichterischen Sinn und der Unkritik Arnims, wurde zum Volksbuch. Nicht in der „ursprünglichen" Fassung, sondern in der Umdichtung drangen „Zu Straßburg auf der Schanz" und „Morgen muß ich weg von hier" in den Volksgesang ein. Arnim wußte, daß mit der Zeitstimmung auch das Volkslied sich ändert. So gab er seiner Zeit ihre Volkslieder. Sie liebte nicht mehr die rauhen und derben Lieder früherer Geschlechter, so „echt" sie sein mochten, sondern die zarten und wehmütigen Weisen. Denn nach der nüchternen Verständigkeit der Aufklärung, nach der strengen Größe des Klassizismus und der spielenden Ironie der frühen Romantik verlangte in dem deutschen Volke das Herz sein Recht. Der Verstand trennt, das Gemüt eint. Arnim hatte in seinem Aufsatz von der Zerteilung des Volkes gesprochen. Die einende Kraft, die aus dem „Wunderhorn" quillt, ist das Gemütvolle seiner Lieder. Das innige Gefühlsleben, das diesen Büchern entströmte, ergoß sich wie ein belebendes Wasser über vertrocknete Fluren. Es ist kaum zu viel, wenn man sagt: durch das „Wunderhorn" wurde das deutsche Gemüt geschaffen. Wie ein Lied ewiger Jugend tönt es durch seine Blätter: Waldesrauschen und Quellensang, Frühling und Wandern, Lieben und Scheiden. Eine süße Seligkeit ergreift das Herz, eine unnennbare Sehnsucht nach verschollenem Glücke.

Zu der Zeit, als die Deutschen im Kampfe gegen Napoleon sich die Freiheit errangen, zum erstenmal seit Jahrhunderten wieder ein einziges Volk, floh ihr größter Lyriker, der mit seinen Jugendliedern sich ins Herz des Volkes gesungen, in den Orient und schuf den West-Östlichen Diwan — Kaviar fürs Volk. Es war, bei aller inneren Glut, zuviel Intellekt und romantische Ironie in diesen Gedichten; ein Greis hatte sie geformt. Wessen aber das Volk bedurfte, d. h. die Jugend, das schenkte ihm das „Wunderhorn". Bei den geliebtesten Liederdichtern der Deutschen, bei Eichendorff und Uhland, Wilhelm Müller, Mörike und Heine, klingen seine Weisen nach.

Drittes Kapitel.

Die Lyrik der Befreiungskriege.

Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts war der deutsche Dichter, wie jeder Bürger, eine Privatperson. Die Reformationszeit hatte jene leidenschaftliche öffentliche Erörterung von Tagesfragen der

Politik und der Religion in Vers und Prosa gekannt. Auch der lyrische Dichter nahm Partei in den Kämpfen um Kirche und Staat, und sein Gedicht ward eine Waffe. Das Flugblatt, darauf es zu Hunderten und Tausenden übers Land flatterte, trug seinen Namen in aller Mund. Ein Lied wie Ulrichs von Hutten „Ich hab's gewagt mit Sinnen" war eine öffentliche Tat.

Aber mit dem Durchbruch der absolutistischen Ideen in Staat und Kirche zu Ende des 16. Jahrhunderts verlor sich das öffentliche Leben. Ein Gesamtdeutschland gab es nicht mehr. Die Sorge für das weltliche Heil übernahm die Regierung, die Sorge um das geistliche die Kirche. Der Bürger kümmerte sich um das tägliche Brot, und der Dichter, das gepriesene Vorbild des Horaz vor Augen, bildete nach Stoff und Form die Muster eines verschollenen Klassizismus nach, wurde Höfling und war glücklich, wenn ihn die Huld eines großen oder kleinen Herrn besonnte, dessen Ruhm er ohne Männerstolz vor Fürstenthronen besang. Nur ein großes Landesunglück, wie der Dreißigjährige Krieg, konnte für einen Augenblick ihm das Dasein eines allgemeinen Lebens in die Erinnerung rufen. Aber nicht mehr gewohnt, Partei zu nehmen, vermochte er nur, wie Martin Opitz, zu „Trostgedichten in Widerwärtigkeit des Kriegs" sich aufzuraffen.

Das 18. Jahrhundert bringt auch hier die Wendung. Fragen der Erziehung und der Moral, in Wochenschriften eifrig erörtert, dringen in die Dichtung ein. Wenigstens der Mensch, wenn auch noch nicht der Staatsbürger, fühlt sich als Glied eines großen Ganzen, dessen Gesetze er zu erforschen, innerhalb dessen er glücklich und gut zu werden strebt. Politik aber ist zunächst nach wie vor verbotenes oder von Geschmackvollen gemiedenes Land, und ein politischer Kannengießer, wie ihn Holberg in seinem Lustspiel (1722) gezeichnet, bedeutete in einer Zeit, wo der Bürger nicht die mindeste Möglichkeit hatte, dem Wort die Tat folgen zu lassen, so viel wie ein öder Schwätzer. Erst der Siebenjährige Krieg, der für die künftige Entwicklung Deutschlands die Schicksalsfrage wurde, ließ auch das politische Interesse aufflammen und zog die Dichter wieder in die Weite staatlichen Lebens. Gleim dichtete seine Kriegslieder, Lessing schrieb die „Minna von Barnhelm" und Wieland den „Goldenen Spiegel". Aber gerade diese drei zeigen: Politik ist diesem Geschlecht Fürstensache, nicht Volkssache. Für Gleim ist der Krieg ein Zweikampf der Könige. Seine Lieder tragen den Namenszug Friedrichs wie dessen Grenadiere auf der Achselklappe:

Ich bin ein Preuße! stolz bin ich,
Daß ich ein Preuße bin!
Der Landesvater Friederich
Ist Held in großem Sinn!

In der „Minna von Barnhelm" ist es der König, der wie ein Gott

die Schicksale der Menschen in Händen hält und die getrennten Liebenden wie die feindlichen Völker verbindet. Und auch Wieland kann sich eine Besserung der öffentlichen Zustände nur durch eine geeignete Erziehung des Fürsten denken, und so führt auch der größte politische Journalist unter den deutschen Dichtern jener Zeit, Schubart, seinen Kampf nicht gegen den württembergischen Staat, sondern gegen die Person des Herzogs Karl Eugen. Für das ganze 18. Jahrhundert gilt Branders „Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied!“ Je größer gegen den Schluß des Jahrhunderts das politische Elend wurde, um so weiter flohen Dichtung und Philosophie aus der armseligen Wirklichkeit in das Reich der Ideale.

Solange den absolutistischen Staat ein weiser und großer Herrscher wie Friedrich der Große in sich verkörperte, konnte sich auch der Bürger ohne politische Rechte behelfen. Er konnte sich auch behaglich fühlen unter einem gütigen und kleinen Herrscher, solange kein äußerer Feind den Frieden störte. Dem dämonischen Erobererwillen Napoleons aber waren weder Staatsform noch Herrscher mehr gewachsen; bei Jena brach Preußen, bei Wagram Österreich zusammen. Ein politisches System war zerstört. Es hatte sich gerächt, daß die Regierungen jahrhundertelang den schöpferischen Kulturkräften des Volkes die Aufgaben des Staates verschlossen.

Aber da waren sie dennoch. Gerade jetzt feierten sie die höchsten Triumphe. Nun mußte es sich erweisen, ob die so glänzende klassische Dichtung und Philosophie die unfruchtbare Tat von Nachgeborenen und Nachahmern war, oder ob die Ideale der geistigen Welt auch Wirklichkeit zu zeugen vermochten. Nur dann waren sie lebendig und wahr. „Besiegt sind wir; ob wir nun zugleich auch verachtet und mit Recht verachtet sein wollen, ob wir zu allem Verluste auch noch die Ehre verlieren wollen: das wird noch immer von uns abhängen. Der Kampf mit den Waffen ist beschlossen; es erhebt sich, so wir es wollen, der neue Kampf der Grundsätze, der Sitten, des Charakters.“ So verkündete Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation“ (1807/8).

Eine neue Auffassung des Staates, seines Wesens, seiner Aufgaben bildete sich. Das Wort „Nation“ bekam einen feierlichen, religiösen Klang. In den Reden an die deutsche Nation forderte Fichte eine nationale, geistige, sittliche und körperliche Erziehung der Jugend. „Bis jetzt ist der bei weitem größte Teil der Einkünfte des Staats auf die Unterhaltung stehender Heere gewendet worden. Den Erfolg dieser Verwendung haben wir gesehen.“ Würde dagegen der Staat die vorgeschlagene Nationalerziehung einführen, so brauchte er keines besonderen Heeres mehr. „Jeder einzelne ist zu jedem möglichen Gebrauche seiner körperlichen Kraft vollkommen geübt und begreift sie auf der Stelle, zu Ertragung jeder Anstrengung und Mühseligkeit gewöhnt .... In seinem Gemüte lebt

die Liebe des Ganzen, dessen Mitglied er ist, des Staats und des Vaterlandes und vernichtet jede andere selbstische Regung."

Noch kühner als Fichte, moderner, umfassender umschrieb Adam Müller 1809 in seinen „Elementen der Staatskunst" den neuen Staatsbegriff. Ihm war der Staat nicht mehr nur, wie den Staatsrechtslehrern der Aufklärung, rationaler Zweckverband, sondern die höhere Lebensgemeinschaft der Nation, auf der Gesamtheit ihres Kulturbesitzes gegründet.

Bereits waren die Männer der Tat an der Arbeit. In Preußen sprengte die Not der Zeit brüchig gewordene Fesseln der staatlichen und wirtschaftlichen Ordnung, von Heer und Gesellschaft. Die Reformen Steins und Hardenbergs, die Aufhebung der Erbuntertänigkeit, die Einführung der Gewerbefreiheit und die neue Städteordnung, kündeten den Geist einer neuer Zeit und leiteten die Kräfte des Volkes in die Adern des Staatskörpers. Zu gleicher Zeit verknüpfte Scharnhorst durch die allgemeine Wehrpflicht den einzelnen mit Gut und Blut dem Staate. Die Untertanen, indem die Freiheit einen Teil der Verantwortlichkeit auf ihre Schultern lud, begannen zu Bürgern zu werden.

Nun fielen auch die Schranken zwischen Staatsleben und Wissenschaft und Dichtung. Schon Fichte hatte es ausgesprochen, daß Sprache und Literatur eines Volkes entarten durch den Verlust politischer Selbständigkeit. „Was will denn", hatte er ausgerufen, „der vernünftige Schriftsteller und was kann er wollen? Nichts anderes denn eingreifen in das allgemeine und öffentliche Leben und dasselbe nach seinem Bilde gestalten und umschaffen; und wenn er dies nicht will, so ist alles sein Reden leerer Laut zum Kitzel müßiger Ohren." Diese Ansicht mochte wohl den Tempel des Klassizismus umstürzen. Begreiflich, daß Schillers Freund Körner damit nicht einverstanden war. Im Dezember 1808 schrieb er an seinen Sohn, er liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpfe. „Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja so gern in das Reich der Phantasie." Adam Müller aber verkündete im „Phöbus": „Die Poesie ist eine kriegführende Macht, bei allen großen Welthändeln zugegen, alle Wunden der Menschheit nicht etwa streichelnd oder überklebend, sondern durch ihren allmächtigen Zauber besänftigend und heilend." Zwei Welten stoßen hier zusammen.

Und die Poesie wurde eine kriegführende Macht. Am Schlusse der Reden an die deutsche Nation hatte Fichte in flammender Erhebung den Schatten Hermanns des Cheruskers beschworen: „Denket, daß in meine Stimme sich mischen die Stimmen eurer Ahnen aus der grauen Vorzeit, die mit ihren Leibern sich entgegengestemmt haben der heranströmenden römischen Weltherrschaft, die mit ihrem Blute erkauft haben die Unabhängigkeit der Berge, Ebenen und

Ströme, welche unter euch den Fremden zur Beute geworden sind. Sie rufen euch zu: vertretet uns!" Das klang anders als Klopstocks platonische Begeisterung für Hermann und Thusnelda. Der zündende Funke fiel in die Seele eines Dichters, die die wundenüberströmte Walstatt war aller sich zerfleischenden Mächte der in sich entzweiten Zeit: Heinrichs von Kleist. Dem in Gamaschendienst erstarrten preußischen Heere hatte sein Adlergeist sich in die Freiheit den Denkens entrungen. Aber die Kantische Philosophie hatte ihn aus der Selbstgewißheit des naiven Wahrheitssuchers der Aufklärung hinausgeworfen in die Nebelwelt eines dumpfen Schicksalsglaubens. Die Schwungkraft seines poetischen Genius hatte ihn aufs neue erhoben; aber von der höchsten Zinne der Kunst hatte den Dichter des „Robert Guiskard" übermenschliches Wollen hinuntergestoßen. Notdürftig zu erneutem Selbstvertrauen genesen, hatte er die Kralle des französischen Geiers am eigenen Nacken gespürt. Elend über Elend. Und doch nicht groß genug, um den Feuergeist zu besiegen. Immer deutlicher sah er, wo der Feind lauerte. Fichte brauchte es ihm nicht zu sagen, daß der Schriftsteller eine nationale Aufgabe habe. Er hatte es an sich selber erlebt. So dichtete der Preuße, an der Tatkraft seines Königs verzweifelnd, 1808 für Österreichs Kaiser seine „Hermannsschlacht", das große Vorspiel zu den nachfolgenden Gesängen der Befreiungskriege, das geistvollste und hinreißendste Kampfdrama, das jemals ein Dichter geschrieben, eine Armee von Versen, aus dem Boden gestampft, nein, nicht Verse, glühende Pfeile in die Herzen der Feinde und der Lauen in den eigenen Reihen. Aber wirkungslos verfliegend, verlöschend, weil die Distanz noch zu groß war zwischen dem Schützen und dem Ziele.

Doch sein Eifer erlahmte nicht. Im Frühjahr 1809, als sich in Österreich das Kriegsgewitter gegen Napoleon zusammenzog, als die Erzherzöge Karl und Johann die deutschen Stämme zum Kampfe gegen den französischen Bedränger aufforderten, sprudelte Kleist Lied für Lied aus kochender Brust hervor. Er ruft Franz I. zu:

O Herr, du trittst, der Welt ein Retter,
Dem Mordgeist in die Bahn;
Und wie der Sohn der duftgen Erde
Nur sank, damit er stärker werde,
Fällst du von neu'm ihn an!

Er beschwört, wie im März der Ausbruch des Krieges sich verzögert, den Erzherzog Karl, „das heilige Vaterland" zu wagen:

Sein Panier wirf, wenn die Scharen beben,
In der Feinde dicht'sten Lanzenstand.

Er feiert die Rückkehr Friedrich Wilhelms III. nach Berlin. Er preist den spanischen Helden Palafox, der 1808 und 1809 Saragossa gegen die Franzosen hielt. Aber wie alle diese Einzelpersonen nur um des Ganzen willen da sind, wie der Dichter selber sein Ich auf

dem Altar des Staates aufflammen läßt, so übertönt all diese Einzellieder gewaltig das eine große ans ganze Volk gerichtete: „Germania an ihre Kinder". Was die „Hermannsschlacht" gefordert, Einigung der deutschen Stämme, verlangt auch Germania. Den Deutschen am Main und an der Elbe, an der Donau und der Oder, am Rhein und Mittelmeer, am Riesengebirge, an der Ost- und Nordsee — ihnen allen gilt der Ruf:

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Was die Hände blindlings raffen!
Mit dem Spieße, mit dem Stab,
Strömt ins Tal der Schlacht hinab!

Wenn Arnim in seiner Abhandlung über die Volkslieder die Zersplitterung der Stände beklagte, Kleist ruft sie wieder zusammen: den Gewerbsmann und den Gelehrten, das Volk der Schnitter und den Adel. Was für eine wilde Flut aufgedämmten Hasses ergießt sich, grandiose Bilder formend, durch die Strophe:

Alle Triften, alle Stätten
Färbt mit ihren Knochen weiß;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen;
Laßt, gestäuft von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
Und ihn dann die Grenze sein!

Das ist Rhetorik. Aber nicht jene Schillersche Rhetorik des leuchtend in die Unendlichkeit des Himmels aufblickenden Geistes, der unter der Not der Erde verzweifelt, nein, die glühende Zornesrede eines Kriegers, eines Feldherrn, der in klirrender Rüstung über die verwüsteten Fluren stampft und mit stahlharter Stimme die Scharen zum Kampf aufruft. Glauben ist darin, nicht Entsagung; Wirklichkeit, nicht Traum. Das Ideal schwebt nicht so hoch in den Wolken, daß er es nicht mit der Spitze des Schwertes auf die Erde herunterholen könnte.

Aber was Kleist mit glühender Seele sang, verhallte im leeren Wind. Die Tragik seines Lebens war, daß er nicht warten konnte, bis die Dinge reif waren. Sein ungestüm drängender Wille mühte sich, Knospen aufzuzerren. Er war auch jetzt seiner Zeit vorausgeeilt. Umsonst, daß er diese Lieder jedem überließ, „der sie drucken will". Es fand sich niemand, und sogar den harmlosen Strophen auf Friedrich Wilhelm weigerte der Berliner Zensor zuerst das Imprimatur. Im Sommer 1809 kam auch der Zusammenbruch Österreichs. Die Verzweiflung zog in Kleists Herz ein, und er dichtete das von Todesweh überschattete „Letzte Lied, nach dem Griechischen, aus dem Zeitalter Philipps von Macedonien". Den Untergang freier Kulturstaaten kündigt es an und das Ende des Sängers, in Stanzen, deren strengen Bau das namenlose Leid durchhallt, wie

der Todesschrei eines Sterbenden die festgefügten Gewölbe eines Kerkers:

Und du, o Lied, voll unnennbarer Wonnen,
Das das Gefühl so wunderbar erhebt,
Das, einer Himmelsurne wie entronnen,
Zu den entzückten Ohren niederschwebt,
Bei dessen Klang, empor ins Reich der Sonnen,
Von allen Banden frei, die Seele strebt;
Dich trifft der Todespfeil; die Parzen winken,
Und stumm ins Grab mußt du darniedersinken.

Erst nach Kleists Tode (1811) war die Zeit zur Freiheit reif. Die Reformen im Innern hatten Mut, Zuversicht und das Gefühl der Tüchtigkeit geweckt. Die Niederlage Napoleons in Rußland zeitigte die Hoffnung des Gelingens auch bei den Bedächtigen. Noch bevor das Jahr 1812 sich schloß, brach General York das Bündnis Preußens mit Frankreich durch den Vertrag von Tauroggen mit den Russen, und nun folgten sich zu Beginn 1813 die Ereignisse Schlag auf Schlag: der Aufruf Friedrich Wilhelms zur Bildung freiwilliger Jägerabteilungen, das Bündnis Preußens mit Rußland, der Einzug Yorks in Berlin, die Stiftung des Ordens des Eisernen Kreuzes, die Aufrufe des Königs „An mein Volk“ und „An mein Kriegsheer“. „Es ist“, heißt es in dem erstern, „der letzte entscheidende Kampf, den wir bestehen für unsere Existenz, unsere Unabhängigkeit, unseren Wohlstand. Keinen anderen Ausweg gibt es als einen ehrenvollen Frieden, oder einen ruhmvollen Untergang.“

Jetzt war auch der politischen Dichtung die Bahn freigegeben. In der Zeit der Erniedrigung in dem von den schwächlichen Herrschern verlassenen Volke herangewachsen, durch die Kräfte genährt, die aus deutscher Vorzeit in Lied, Geschichte und Sage in die Gegenwart strömten, durch die eigene glänzende Kultur getragen, war ein deutsches Nationalgefühl hervorgebrochen. In Österreich war es das Habsburgische Haus, das das bunte Völkergemisch zusammenhielt:

Habsburgs Thron soll dauernd stehen;
Östreich soll nicht untergehen!
Auf, ihr Völker! bildet Heere!
An die Grenze! fort zur Wehre!
Solchen Ruf ließ Franz erschallen
Aus der Ahnen Kaiserhallen.

So sang, treuherzig und doch nicht des Schwunges bar, Josef von Collin in seinen „Wehrmannsliedern“. An die Personen des Kaiserhauses, vor allem den Kaiser selber, klammert sein Dichten sich an. In den bekanntesten Liedern der deutschen Freiheitssänger sucht man umsonst nach Namen von Fürsten. Wie hätte, vorab in Preußen, die zaudernde Ängstlichkeit des Königs das Volk zum Kriege begeistern können? Wirken doch sogar die königlichen Aufrufe vom 17. März 1813 mehr als endlich eingetretene Tatsachen denn durch die Kraft von Inhalt und Sprache. So tritt denn auch in den Freiheitsliedern

zum erstenmal in der deutschen Geschichte das Volk als einheitliche politische Macht auf den Plan, und wo der einzelne hervorragt, da wird er nur genannt als der vom Volke getragene Held.

Unter den deutschen Freiheitsdichtern steht Ernst Moritz Arndt durch männlichen Ernst, Tiefe der Freiheitsidee, Feuer der Vaterlandsliebe und Kraft der Sprache allen voran. 1769 als Sohn eines erst leibeigenen, denn freigelassenen Pächters auf der damals noch schwedischen Insel Rügen geboren, hatte er als Privatdozent der Geschichte und Philosophie in Greifswald durch seine „Geschichte der Leibeigenschaft in Pommern und Rügen" den schwedischen König bestimmt, die Leibeigenschaft aufzuheben. Nach der Demütigung Deutschlands durch Napoleon kämpfte er mit Wort und Schrift gegen den Feind. 1812 rief ihn Stein nach Petersburg, um von dort für Deutschlands Befreiung zu wirken. Nun erhielt sein Schaffen erst Rückhalt, Weihe und Schwung. Nun strömte Flugschrift auf Flugschrift, Lied für Lied aus seiner Brust. Sie erschienen als „Lieder für Teutsche" „im Jahr der Freiheit" 1813. 1814 folgten noch „Kriegslieder" und „Teutsche Wehrlieder".

In Arndt scheint der Volksgeist der Zeit selber verkörpert zu sein. Wie ein zähnefletschender Löwe wandelt der Zorn durch seine Gedichte. Er kämpft mit einem Ingrimm, in dem altgermanische Kriegsfreude wieder erstanden ist, und scheut sich nicht, die Feinde Henker und Banditen zu schimpfen. Er hat es nicht nötig, wie Arnim, sich an Kriegsliedern der Vorzeit aufzurichten; er trägt selber, was die Vorzeit groß gemacht, als Mark in seinen Knochen. Um so tiefer aber spürt er die Schwäche und Feigheit der Gegenwart. In dem „Aufruf an die Teutschen bei der Nachricht von Schills Fall 1809" singt er:

O Teutsche, nicht mehr Teutsche,
Nicht Männer, eitel Weiber!
Was krümmt ihr tief die Leiber
Dem Schlag der Sklavenpeitsche?
Was kriecht ihr gleich dem Hunde
Vor Henkern und Banditen,
Und lernt die Worte hüten
Des Zorns vom freien Munde?

O eure tapfern Väter!
O eure großen Ahnen!
Die Helden! die Germanen!
Das waren kühne Täter ...

Die Not des Volkes hat er nicht nur als Teil des Ganzen, sondern als persönliches Schicksal getragen. Er wußte, als Sohn seines Vaters, was Knechtschaft war, und er kannte, auf deutschem Boden unter fremdem Herrscher herangewachsen, die Schmach der Zersplitterung Deutschlands. So wuchsen aus seinem Erleben die beiden Grundtöne seines Gesanges: Freiheit und deutsche Einheit. In seinen beiden berühmtesten Liedern schlägt er sie mächtig an:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte, [Spieß
Drum gab er Säbel, Schwert und
Dem Mann in seine Rechte,
Drum gab er ihm den kühnen Mut.
Den Zorn der freien Rede,
Daß er bestände bis aufs Blut,
Bis in den Tod die Fehde.

Was ist des Teutschen Vaterland?
Ist's Preußenland? ist's Schwabenland?
Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht?
Ist's, wo am Belt die Möve zieht?
O nein, nein, nein!
Sein Vaterland muß größer sein...
Das ganze Teutschland soll es sein!
O Gott vom Himmel, sieh darein!
Und gib uns rechten teutschen Mut,
Daß wir es lieben treu und gut.
Das soll es sein!
Das ganze Teutschland soll es sein!

Kein Wunder, daß solche Lieder im Augenblick durch die Lande flogen. Arnim und Brentano hatten in einer Zeit, wo es kein Volk gab, alte Volkslieder gesammelt. Ein paar Jahre, und der Hammer des Krieges hatte die Deutschen zum Volk zusammengeschweißt, und mit dem Volk war das Volkslied wieder erstanden.

Alles, wovon das Volkslied lebt, ist in Arndts Gedichten. Einfachheit, Allgemeinheit und Lebendigkeit des Geschehens. Die Kriegszeit prägte Ereignisse und Helden, wie sie das Volk liebt. „Das Lied vom Schill" („Es zog aus Berlin ein tapferer Held"), „Das Lied vom Gneisenau" („Bei Kolberg auf der grünen Au"), „Das Lied vom Dörnberg" u. a. sind Balladen, die es mit den besten Stücken des Wunderhorns aufnehmen.

Denn man spürt: sie sind alle erlebt und geschaut. Allen, den Liedern wie den Balladen, ist jene einfache Schlagkraft eigen, die unmittelbar hinreißt. Wie verblüffend einfach ist die Logik der Verse:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte.

Wie sprüht die Sprache von volkstümlicher Anschauung und drastischem Witz in dem Gneisenaulied:

Da donnert's von Kanonen,
Die nimmer Stengel treiben,
Da sät man blaue Bohnen,
Bei Kolberg auf der Au.

Jenes Wort, das Bismarck später zu einem geflügelten machte, hat Arndt geprägt:

Sie [die Deutschen] fürchteten Gott und nichts weiter.

Gewiß, auch das Arsenal der Rhetorik wird geplündert. Die „Fahne der Freiheit" weht auch bei Arndt; aber es ist eine wirkliche Fahne. Dem Tyrannen wird, wie zur Zeit des Göttinger Hains, der Sklave gegenübergestellt, aber jetzt spürt man das geknechtete Herz in dem Gegensatz zittern. Denn unter allen Redegebilden in seinen Liedern fehlt nur eins: die Phrase. So stark die Segel gebläht sind, es ist der heiße Atem der Wirklichkeit, der sie schwellt. Man hört Trommelwirbel, Kommandoton, Trompetenfanfaren und den Taktschritt marschierender Regimenter in seinen Liedern; man sieht Fahnen in ihnen wehen.

Dem etwa zwanzig Jahre älteren Arndt steht Theodor Körner gegenüber wie der Jüngling dem Manne. Oder wie der Romantiker dem Demokraten. Denn romantisch ist der Grundton seines Wesens. Die klassische Kultur, die die andern als allgemeines Gut der

Zeit bekamen, war ihm sozusagen durch seinen Vater Privaterbe. Jenes weise Wohlwollen, jene feine Lebens- und Menschenkenntnis, jene ausgebreitete und philosophisch vertiefte Bildung, womit der ökonomisch unabhängige Mann dem jungen Schiller Trost und Stab wurde, er übte sie auch in der Erziehung seines einzigen Sohnes. „Wohl mir, wenn Du ausführst, was ich gewollt hatte." Dieses Wort, wenige Monate vor Theodors Tod geschrieben, bezeichnet das Ziel seiner Sorge um den Sohn.

1791 in Dresden geboren, wuchs dieser in einer Fülle äußeren Wohlstandes und inneren Reichtums auf. Friedrich Schiller hieß der Stern, der über dem Körnerschen Hause stand. Ihm galt schrankenlos die Liebe und Verehrung der Eltern. Eine kraftvolle und eigenwüchsige Natur hätte aus diesem Schillerkultus wohl für ihr Leben lang Abneigung gegen den Umfeierten gesogen. Nicht so Körner. Auch ihm wurde Schiller der leitende Stern. Mit seinen Augen lernte er das Leben ansehen; ihm wählte er den Beruf nach; mit seinen Ideen und Formen übte er ihn aus. Und das beweist doch wohl eine große Weichheit und Schwäche, die man nicht seiner Jugend, sondern seiner Natur zuschreiben muß.

Er war durchaus ein Epigone. Der Schillersche Idealismus tanzte als Irrlicht in seiner Brust. So wurde er ihm zum Euphoriontrieb und stieß ihn in frühen Tod. Aber nicht in einen Tod, den, wie bei Kleist, die Größe tragischen Heldentums überschattet. Er drängt uns nicht das Gefühl der Notwendigkeit auf; wohl aber trägt er die Farbe des Unbesonnenen, jugendlich Überstürzten und darum Zufälligen. Denn im Grunde war Körner nicht ein Held, sondern ein liebenswürdiger junger Mann, der sich für alles Gute und Schöne leicht begeisterte, der überall, besonders in guten Häusern, wohlgelitten war, und dem die jungen Mädchen den Hof machten, wenn er als Troubadour mit buntbebänderter Guitarre (seiner „Leier") eigene Lieder nach eigenen Weisen vortrug.

Nach dem Willen des Vaters hatte er zuerst die Bergakademie in Freiberg bezogen. Dann war er Student in Leipzig geworden, ein flotter Student, der in der Fehde zwischen den neu aufkommenden bürgerlichen Landsmannschaften und den Adeligen als Mitglied der „Thuringia" mit Feuereifer mitfocht und daneben auch in privaten Zweikämpfen keine Schmarre scheute. Die drohende Relegation, der er doch nicht entgehen konnte, trieb ihn nach Berlin. Schließlich fand der Vater, der den Seitensprüngen des Sohnes gütigstes Verständnis schenkte, doch eine längere Entfernung vom akademischen Treiben für geraten und sandte ihn im August 1811 nach Wien. Durch seine Verbindungen und angenehmen Manieren erschloß er sich hier rasch die ersten Häuser, durch seine geschickt gemachten Theaterstücke die Gunst des Publikums, durch Liebenswürdigkeit und Dichterruhm das spröde Herz der lieblichen

Schauspielerin Antonie Adamberger, mit der er sich, mit freudiger Billigung der Eltern, 1812 verlobte. So schüttete das Glück ihm alle seine Gaben in den Schoß.

Da brach der Krieg aus. Edelgesinnt und begeistert, riß er Körner an sich. Seine Heimat Sachsen hatte Napoleon als Glied des Rheinbundes an seinen Triumphwagen geschirrt. So schaute er nach Preußen aus. Noch vor dem Aufruf Friedrich Wilhelms war er entschlossen: „Ja, liebster Vater, ich will Soldat werden, will das hier gewonnene, glückliche und sorgenfreie Leben mit Freuden hinwerfen, um, sei's auch mit meinem Blute, mir ein Vaterland zu erkämpfen."

Am 15. März 1813 verließ er Wien. Am 17. war er Lützowscher Jäger. Am 26. August fand er seinen Tod bei Gadebusch, als er, in seinem Eifer das Sammlungssignal überhörend, mit einer Handvoll Reiter in ein Gehölz eindrang, das die Franzosen besetzt hielten. So schenkte das Glück ihm noch das Größte: den Heldentod auf dem leichterklommenen Gipfel jungen Ruhms. Denn, so boshaft es gesprochen ist, das Wort der Dorothea Schlegel bei Körners Anstellung als Theaterdichter in Wien wäre wohl doch Wahrheit geworden: „Er wird nun früher noch, als sonst geschehen wäre, recht sanft wieder eindämmern in die allerkotzebuesche Gewöhnlichkeit." Er hatte bis dahin noch nichts erlebt. Er hatte sich damit begnügt, der „zweite Schiller" zu sein, wie man ihn in Wien nannte. Nun brachte ihm der Krieg das Erlebnis. Der tändelnde Dichter, der 1810 seine frühreifen Erstlinge „Knospen" herausgegeben, wurde damit zum Kriegssänger der Lützower. Seine Gedichte, bei seinen Lebzeiten von Mund zu Mund wandernd, durch Abschriften und Einzeldrucke verbreitet, veröffentlichte der Vater 1814 unter dem Titel „Leyer und Schwert". Eine kleinere Sammlung, „Zwölf freie deutsche Gedichte", hatte schon im November 1813 ein Freund der Familie, Wilhelm Kunze, veröffentlicht.

Körners Gedichten hat, neben dem Heldentod ihres Verfassers, ihr Schillerscher Ton den Ruhm gegeben; denn Schiller lebte schon damals tiefer in den Herzen des Volkes als Goethe. Der Erfahrene und Kritische mochte lächeln, wenn die Abhängigkeit von Schiller so weit ging, daß ganze Vorstellungs- und Wortreihen übernommen wurden, wie in dem berühmten „Bundeslied vor der Schlacht", wo die Verse aus der „Glocke":

O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen,
Der ersten Liebe goldne Zeit!
Das Auge sieht den Himmel offen,
Es schwelgt das Herz in Seligkeit —

nachklingen in den Zeilen:

Vor uns liegt ein glücklich Hoffen,
Liegt der Zukunft goldne Zeit,
Steht ein ganzer Himmel offen,
Blüht der Freiheit Seligkeit.

Die Menge ließ sich von dem edeln Feuer und dem jugendfrischen Schwung dieser Verse hinreißen. Denn, keine Frage, eine Welle aus der Brandung der Zeit wogte auch in ihnen. Aber mehr eine schäumende, spritzende, als eine felsenzerbrechende. Das Mark Arndtscher Gedichte fehlt ihnen. Es fehlt die Erfahrung, die formbildend wirkte. Sie knirschen und stampfen nicht, sie sind blitzende Säbel, über den Häuptern geschwungen, und manchmal auch nur biegsame Gerten zum Treiben der Pferde.

Ihr Gedankenkreis ist ungemein eng. Nur der Dreiklang Freiheit, Vaterland, Krieg erklingt in ihnen. Das ist das Allgemeinste der Zeitbewegung, was damals jeder erlebte, und womit sich auch Körner begnügte. Seine Freiheitsbegeisterung ist ein vager und unbestimmter Nachhall jenes „In tirannos" des Dichters der „Räuber". In dem „Aufruf" fordert er das Volk auf:

Recht, Sitte, Tugend, Glauben und Gewissen
Hat der Tyrann aus deiner Brust gerissen;
Errette sie mit deiner Freiheit Sieg!

Gott ist „der Freiheit Gott" („Trost"); ihm wird in dem „Gebet" gedankt, „daß wir zur Freiheit erwachten". Immer wieder wird die Freiheit der Tyrannenmacht gegenübergestellt.

Noch blasser bleibt die Vorstellung Vaterland, vor allem wenn man an die verworrenen Verhältnisse des damaligen Deutschland denkt, und es ist bezeichnend, wie gern Körner von den „deutschen Eichen" spricht, die Klopstock und die Göttinger in die Literatur eingeführt. Aber was dem Begriff an Klarheit fehlt, ersetzte jenen Kämpfern die Begeisterung. Sie fühlten die Macht des Vaterlandes im Herzen, wenn sie sie auch nicht vor Augen sahen.

Die bestimmtesten Bilder hat das Kriegsleben gezeugt. Mit studentischem Schwung, wie zur Mensur, hatte sich Körner in den Kampf gestürzt. Aus ihm schöpfte er das kräftigste Erleben. Mit der Büchse als Jäger durchs Land streifen, den Flamberg schwingen, das Schwert wie eine Braut zur Linken blinken sehen, das ist seine Lust, und man begreift, wenn man die kecke Begeisterung dieser Lieder liest, daß ihr Sänger den todsprühenden Gewehren der Feinde entgegensprengte.

Ob es auch Leichtsinn war, es war doch auch Opfermut und Selbstlosigkeit darin. Und diese ethischen Werte geben bei aller Armut eigenen Gehaltes — was hätte ein Zweiundzwanzigjähriger in den Verhältnissen Körners erfahren können? — den Gedichten doch den Silberklang der Echtheit. Auch Körners Rhetorik kennt die Phrase nicht, und selbst wo er Schiller nachdichtet, ist Schillers Form ihm Gefühl geworden. Und ein paarmal gelingt es auch ihm, für ein Volkserlebnis den unmittelbar treffenden und hinreißenden Ausdruck zu finden, so wenn er in „Männer und Buben" seinen Kampfesmut der Lauheit seiner sächsischen Landsleute entgegenstellt:

Das Volk steht auf, der Sturm bricht los;
Wer legt noch die Hände feig in den Schoß?
Pfui über dich Buben, hinter dem Ofen,
Unter den Schranzen und unter den Zofen.

Oder in dem rhythmisch machtvollen „Aufruf“:

Frisch auf, mein Volk! — Die Flammenzeichen rauchen,
Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht.
Du sollst den Stahl in Feindesherzen tauchen;
Frisch auf, mein Volk! — Die Flammenzeichen rauchen,
Die Saat ist reif; ihr Schnitter, zaudert nicht!

Nur schade, daß die meisten auch dieser kraftvollen Gesänge durch lange Strophenreihen hindurch zu rhetorischer Reflexion versanden und daß ihr künstlerischer Schwerpunkt am Anfang liegt. Sie sind mit dem kurzen hellen Aufflammen des Gefühls ein treues Abbild des Dichters selber.

Noch weicher, zarter klingt das Lied von dem Freiheitskampfe bei Max von Schenkendorf (1783—1817). Wie bezeichnend ist sein Gedicht auf Schill. Arndt stellt in seinem berühmten „Lied vom Schill“ den Auszug, Kampf, Verrat und Tod des Tapfern in volkstümlichem Balladenstil unmittelbar packend dar. In Schenkendorfs Gedicht spricht Schill als Geisterstimme zu dem Volke:

Klaget nicht, daß ich gefallen,
Lasset mich hinüberzieh'n
Zu der Väter Wolkenhallen
Wo die ewgen Freuden blüh'n.

So ist überall bei ihm das Wirklichkeitsgeschehen in die Ferne romantischer Vergeistigung gerückt. Auch er besingt den Kampf für die Freiheit; aber man steht, auch wo er uns mitten hineinführt, doch nicht unmittelbar drin wie bei Arndt und Körner. Man hört nicht gellende Signale dicht am Ohr. Man spürt nicht die Schwerter die Luft durchsausen. Man fühlt keine Wunde brennen. Alles Kampfgetöse hallt von weitem zu uns, gedämpft. Oder es ist längst verhallt, wie in dem Liede auf Scharnhorsts Tod. Oder es hat noch nicht angehoben, wie in dem stimmungsvollen, Fouqué gewidmeten „Soldaten-Morgenlied“:

Erhebt euch von der Erde,
Ihr Schläfer, aus der Ruh!
Schon wiehern uns die Pferde
Den guten Morgen zu.

Die lieben Waffen glänzen
So hell im Morgenrot;
Man träumt von Siegeskränzen,
Man denkt auch an den Tod.

Wer so singt, ist nicht ein kämpfender Held, sondern ein weicher Träumer, der die Außenwelt mit der innigen Gefühlskraft seiner Seele durchdringt und ihre Härte auflöst. Novalis, wenn er diese Zeit erlebt hätte, hätte wohl solche Kampfeslieder gesungen. Ihm steht Schenkendorf am nächsten. Ihm hat er auch den „Erneuten Schwur“ an Ludwig Jahn nachgesungen:

Wenn alle untreu werden,
So bleib' ich euch doch treu,

Daß immer noch auf Erden
Für euch ein Streiter sei.

So schweift auch sein berühmtestes Lied „Freiheit, die ich meine" (= minne) zuerst in alle Weiten der Welt, singt von der Freiheit am Sternenzelt, bei den grünen Bäumen des Waldes, bevor es zu den Menschen in ihre „harte steinerbaute Welt" niedersteigt, zu dem deutschen Volke, in dessen Brust die Freiheit sich senken möge. Doch man hat Mühe, an politische Freiheit zu denken, wenn sie der Dichter „Süßes Engelsbild" und „Holdes Wesen" nennt. Aber gerade wegen dieser zarten Innigkeit mag man ihn nicht unter den Dichtern der Freiheitskriege missen; denn auch diese Weichheit des Gemütes war jenen Männern und Jünglingen eigen und eine der Quellen, aus der sie ihre beste Kraft schöpften.

Die Lyrik der Freiheitskriege ist politische Tendenzdichtung. Tiefe Offenbarung des Weltgeschehens wird man nicht bei ihr suchen. Goethe wußte, warum er sich fernhielt. Und doch war ihr eine wichtige geschichtliche Stelle zugewiesen. Sie hatte auszusprechen, was alle bewegte oder bewegen sollte. Sie hatte die Schläfer zu wecken, die Dumpfen zu leiten, die Schwachen zu stärken und die Starken zu sammeln. Auf die Allgemeinheit der Masse war sie angewiesen. Wo diese fehlte, verhallte sie ungehört. Darum tat Kleists voreilende Dichtung keine Wirkung. Darum erfaßte das Lied Arndts, Körners, Schenkendorfs und der andern, wie Collin, Rückert, Förster und Stägemann, aller Herzen, ob es auch künstlerisch nicht an Kleists Gedichte heranreichte.

Die Zeit, der diese Dichter dienten, ist im Schoß der Ewigkeit versunken. Ihr geschichtlicher Gehalt lebt fort, solange es Deutsche gibt. Und mit diesem Gehalt auch die Lieder, die er geschaffen. Ihre schönsten klingen noch weit in das 19. Jahrhundert hinein. Sie wachen immer wieder auf, wenn die deutsche Freiheit bedrängt ist.

Viertes Kapitel.

Josef von Eichendorff.

Wenn es ursprünglich der Zweck eines Namens ist, einen Menschen nach seiner Besonderheit von anderen zu unterscheiden, so ist der Name Josefs von Eichendorff dieser Art. Ein Schriftsteller, der etwa einen Dichter wie Eichendorff, nach Art Jean Pauls, mit sprechendem Namen in einen Roman einführen wollte, könnte ihn kaum passender benennen. Denn in seinem Namen liegt alles oder fast alles, weswegen wir Eichendorff lieben: Waldesrauschen und das friedliche Genügen ländlichen Lebens. Ein Stück Natur dringt in ihm in die frühere Romantik ein, wie ein Blütenzweig ins Fenster eines Prunkzimmers. Alle anderen, von Schiller und Hölderlin bis Arnim und Brentano, lebten von der Kultur, die die künstliche Geisteswelt ihres philosophischen und dichterischen Ich gebildet und sie von der gewöhnlichen Wirklichkeit abgeschieden hatte.

Ohne die Kultur wären sie nichts gewesen. Aus ihr floß ihnen Stoff und Form, Selbstbewußtsein und Vernichtung, Wonne und Pein. Eichendorff aber brauchte die Kultur nicht. Die intellektuelle Seite ihres Wesens lehnte er ab, und wie er, als Beamter, in ihrem Organismus zu leben gezwungen war, da sehnte er sich immer wieder von ihr hinweg nach den Waldhöhen der Heimat und fand in dieser Sehnsucht sein Glück und seine Kraft. Wenn den andern das Ideal, nach dem sie schmerzvoll aus armseliger Wirklichkeit ausschauten, eine erdachte und erträumte, künstlich gesteigerte Welt war, ihm war es eine wirkliche. Das Ferneblau der Erinnerung mochte sie verschönern. Aber er hatte sie doch einmal gelebt. Damals, als er in dem Waldschloß Lubowitz eine glückliche Jugend verbrachte. So durchschrillt sein Leben nicht mehr die tragische Dissonanz von Ich und Welt; sie ist zu sanfter Sehnsucht dahingeschmolzen, die durch seine Werke tönt wie ferner Waldhornklang durch ein stilles Tal.

Lubowitz, „das Schloß überm Walde", wo Eichendorff 1788 geboren wurde, liegt zwei Stunden von Ratibor entfernt. Da hat der Dichter die ersten dreizehn Jahre seines Lebens zugebracht, ein unbefangenes, heiteres Landkind, dem es nicht nur merkwürdig scheint, wann die erste Lerche und die erste Nachtigall singt und die erste Schwalbe kommt, sondern auch daß der Pfau „erbissen" wird und der Herr Kaplan in den Teich fällt. Dahin ist er in die Ferien aus dem St. Josefskonvikt in Breslau, wo er das Gymnasium durchlief, dahin von Halle und Heidelberg, wo er studierte, dahin von seinen Bildungsreisen immer wieder voll Sehnsucht und Glück zurückgekehrt, und es war vielleicht der größte Schmerz seines Lebens, als das Familienschloß 1822 verkauft werden mußte und er damit die Heimatscholle verlor. So hat das Jugenderleben auf dem Waldschlosse sein ganzes Fühlen und Denken bestimmt und den Grund seines Wesens gelegt. Es hat auch seinem späteren Erleben Richtung und Inhalt gegeben. Die Ruine Gibichenstein und die in ihrer Nähe liegende Besitzung des Musikers Reichardt schenkten dem in Halle Studierenden alle Zauber romantischer Landschaft: „Gärten, die überm Gestein in dämmernden Lauben verwildern;" Mädchen, die im Mondenschein am Fenster lauschen:

Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.

Eine Harzreise im Herbst 1805 mit Ersteigung des Brockens, dann die Landschaft von Heidelberg, wo er mit seinem Bruder Wilhelm 1807 und 1808 studierte, erneuerten und vertieften das romantische Naturgefühl des werdenden Dichters. Am Nachmittag des Ankunftstages (17. Mai 1807) bestieg er „zum ersten Male den heiligen [Schloß] Berg" und genoß „die himmlischste Aussicht ganz unten auf die ganze Stadt, vor mir auf eine unendliche schimmernde

Ebene, die sich bis Frankreich hin erstreckt, in der sich die Türme von Mannheim erheben, und die vom Rhein, wie von einem Silberfaden durchschnitten, und rechts von den blauen Rheingebirgen begrenzt wird. Gen Abend die Wirtstöchter in dem Gärtchen unter unseren Fenstern kokettierend zur Guitarre bekannte Lieder gesungen, die in mir alte Erinnerungen erweckten".

In Heidelberg erschloß sich ihm auch der Hort alter deutscher Volksdichtung. Er gewann die Freundschaft von Görres, der damals eben seine Schrift über die teutschen Volksbücher beendete, lernte Arnim und Brentano kennen und ließ die Weisen des „Wunderhorns" in sein Gemüt tönen. Seine Tagebuchaufzeichnungen zeigen, wie er in romantischer Vorzeit lebt und wie er ihr die Landschaft harmonisch gesellt. Einmal besucht er mit dem Bruder das Wolfsbrunner „Feental, wo der gehörnte Siegfried auf der Jagd von einer Prinzessin erschossen worden und andere altdeutsche Märchen ruhen". — „Mit wahrer Rührung" verließen sie den „merkwürdigen Ort wieder, dessen tiefste Einsamkeit mit einer ganz eignen großen Bangsamkeit fast das Herz erdrückt. Es war ein trüber Tag, und der Himmel lag schwer und dunkel auf den Bergen. "

Aber diesem tiefen Gemüt, das in Natur und Dichtung lebte, gebrach jegliche Empfindsamkeit. Es war stark genug, um auch das Derbe, ja Rohe zu ertragen. In dem Tagebuch werden die tollen Rüpeleien der hallischen Studenten ebenso ausführlich beschrieben, wie Naturerlebnisse und harmlose Streifereien, und es fehlt nicht jener ironische Sinn für das Sonderbare und Einzigartige, wie er dem romantischen Menschen eigen ist. Sogar über eine öffentliche Exekution mit Spießrutenlaufen der Männer und Bestrafung von Frauen und Kindern mit Ochsenziemern, wobei ein Kutscher und ein altes Weib an den Folgen starben, wird ohne jegliche Rührung oder Empörung berichtet. Das Leben in Lubowitz hatte auch für solche „Natürlichkeiten" die Nerven gekräftigt.

So war er auch stark genug, die Strapazen ausgedehnter Wanderfahrten zu ertragen. Kavaliersreisen nach Hamburg und andern deutschen Städten, nach Paris und Wien waren der Tribut an die adeligen Bildungsbedürfnisse. Dazu kamen aber häufige Wanderungen durch Wald und Feld, über Berg und Tal mit Stab und Ränzel und oft der Guitarre im Arme. Man spürt ihren Schilderungen die Lust des Herumstreifens und Eindringens in die Seele der Landschaft an. Der Wanderer scheint ganz mit der Natur verwachsen, ein Stück von ihr, auch wo sie ihm feindlich entgegentritt, wie bei der Wanderung durch den Harz, wo nachts eine Wildschweinfamilie die Brüder „mit wütenden Gebärden" anfällt, so daß sie Reißaus nehmen müssen und sich zuguterletzt in „der grausen Nacht des unendlichen Waldes" verirren.

In all diesen innigen und derben, ernsten und heiteren Erlebnissen klingt Lubowitz nach: das tiefe Verwachsensein mit der Natur und die einfache Unbefangenheit der Wirklichkeit gegenüber, wie sie die Kindheit auf dem Lande in Eichendorff gezeitigt. So fest hing er an der Natur, so fern stand er der Kultur, daß ihre politische Schöpfung, der Staat, nicht in sein Innerstes langte. In seinem politischen Empfinden und Verhalten war er noch ein Mensch des 18. Jahrhunderts, oder schon der Restaurationszeit, was das gleiche heißt. Der Druck der napoleonischen Zeit weckte in ihm keine flammende Empörung, die Freiheitsbewegung keine innerliche Begeisterung. Wohl ließ er sich 1813 in die Lützowsche Freischar einreihen und versuchte sich in Kampf- und Freiheitsliedern. Doch als ob der Krieg dem Opfer, das er ihm darbrachte, die Geteiltheit des Herzens anmerkte, er hielt ihn fern von dem Feuer der Schlachten bei Beobachtungsposten und Festungsdienst. Nach dem ersten Pariser Frieden kehrte er nach Hause und feierte Hochzeit. Der Krieg mit seinen Folgen hatte den Wohlstand der Familie zerstört und zum Verkauf der Güter gezwungen. So mußte er sich zum Staatsdienst bequemen. 1819 machte er seine Assessorprüfung und arbeitete zunächst im Berliner Kultusministerium, dann als Regierungsrat in Königsberg und später wieder in Berlin. 1817 hatte er als Referendar in Breslau an Fouqué geschrieben: „Wie sehnt sich meine ganze Seele nach jener altgewohnten Abgeschiedenheit und Unbeflecktheit von den alltäglichen Welthändeln, wo ich, mitten in einer der volkreichsten Städte, von dem großen Strome des Lebens nur das ferne Rauschen vernahm, das uns so wunderbar in die Tiefe versenkt." Diese Sehnsucht begleitete ihn fortan. Aus ihr wuchsen seine schönsten Gedichte, die er erst 1837 gesammelt herausgab, und seine wundervolle Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts". 1844 nahm er seinen Abschied. Die Zeichen einer neuen Zeit, die politische Aufklärung, das Junge Deutschland, die Verbreitung demokratischer Ideen, beängstigten ihn und weckten zugleich seinen Spott, den er in Satiren, wie „Libertas und ihre Freier", ausgoß. In der Märzrevolution flüchtete er von Berlin nach Dresden, von wo ihn der Maiaufstand von 1849 wieder nach Berlin zurücktrieb. Seine Ablehnung alles Neuen steigerte sich zu ätzender Schärfe und engster Schroffheit. Auch die konfessionelle Befangenheit des Katholiken wuchs und sprach sich in literarhistorischen Schriften aus. 1855 führte ihn die Sehnsucht nach dem heimatlichen Schlesien zurück. In Neiße ist er am 26. November 1857 gestorben.

So steht Eichendorff bewußten Willens jenseits der Ideenbewegung der Zeitkultur, ein Stück Wald, das wächst nach den ewigen Gesetzen der Natur, ob die Menschen, die sich in ihm ergehen, über Gott oder Natur, über Monarchie oder Republik so oder so disputieren. Er ist, so scharf sein Verstand und so reich gebildet sein

Geist ist, mit seiner Gemütstiefe ein durchaus alogischer Mensch, und in der Abneigung gegen die Zeitphilosophie trifft er, im Gegensatz gegen die ältere Romantik, mit Arnim und Brentano zusammen. Kant findet seine Zustimmung, der mit „großartiger Wahrheitsliebe" die Welt in zwei Provinzen geteilt: „in die durch menschliche Erfahrung wahrnehmbare, die er sich glorreich erobert, und in die terra incognita des Unsichtbaren, die er mit der nur dem Genie eigenen heiligen Scheu auf sich beruhen ließ." Seine Schüler aber wollten klüger sein als der Meister. Sie trieben eine Art chinesischer Schönmalerei ohne allen Schatten, der doch das Bild erst wahrhaft lebendig macht. Sie setzten den Verstand zum alleinigen Weltbeherrscher ein und wollten nur einen Vernunftstaat, eine Vernunftreligion, eine Vernunftpoesie gelten lassen. Das Geheimnisvolle und Unerforschliche, das sich durch das ganze menschliche Dasein hindurchzieht, negierten sie als störend und überflüssig. Nichts weniger als den Zusammenbruch des deutschen Lebens und Deutschen Reiches zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat diese Vernunftphilosophie verschuldet. Ihre Schüler überschwemmten als „halbinvalide und philosophische Handwerker" die deutschen Universitäten und suchten durch schlaue Kunststücke und gesellschaftliche Kniffe zu ersetzen, was ihnen an Tiefe des Denkens abging.

So urteilt Eichendorff in „Halle und Heidelberg" über seine Zeit. Seine Abneigung gegen die Logik philosophischer Ideen wurzelte ebensosehr in der Naturfrömmigkeit des auf dem Lande Aufgewachsenen, wie in seiner katholischen Frömmigkeit. Seine Religion ist der mystische Gemütspantheismus eines Friedrich von Spee und Angelus Silesius, sich berührend mit der Weltanschauung des „West-Östlichen Diwans", nur einfacher, gemütvoller, inniger. Und zugleich findet sich dieser Pantheismus natürlich mit dem christlichen Gottesglauben zusammen; denn, wo doch das begriffliche Denken keinen Zutritt hat, was ist für ein Unterschied, ob wir Gott als Person von der Welt trennen oder als Geist in der Welt wirken lassen? Ist nicht jegliche Vorstellung nur poetisches Bild und Symbol des Unbegreiflichen und Unsagbaren? So einigt sich bei Eichendorff schlichtester Volksglauben mit tiefster Mystik, jener diese vor Spitzfindigkeit, diese jenen vor Oberflächlichkeit bewahrend. Es klingt so kindlich, als hätte es Claudius gedichtet, wenn der wandernde Musikant singt:

Hoch führet durch die stille Nacht
Der Mond die goldnen Schafe,
Den Kreis der Erden Gott bewacht,
Wo ich tief unten schlafe.

Und so tiefsinnig, als hätte es ein Naturphilosoph geschrieben — oder als ahnte Eichendorff das Gesetz von der Erhaltung der Energie, wenn es in einem Reiselied heißt:

Wohin mein Weg mit führen mag,
Der Himmel ist mein Dach,
Die Sonne kommt mit jedem Tag,
Die Sterne halten Wach',

Und komm' ich spät und komm' ich früh
Ans Ziel, das mir gestellt:
Verlieren kann ich mich doch nie,
O Gott, aus deiner Welt!

So zeitigt diese Naturfrömmigkeit ein wundervolles Gottvertrauen und eine unerschütterliche Selbstgewißheit. Aber nur im geistigen Erleben. So scharf und treu der von Jugend auf geübte Blick die äußeren Dinge zu beobachten und zu schildern weiß, Eichendorff fühlt gegenüber der körperlichen Welt nur Befremdung und Mißtrauen. Die altchristliche Vorstellung von der „irdischen Pilgerfahrt" wird in ihm zum persönlichen Erlebnis. Je tiefer er in den geistigen Urgrund alles Seins niedersteigt, um so gleichgültiger wird ihm das sinnliche Einzelding. Denn, so fragt er sich, was ist es eigentlich? Ist es mehr als ein vorüberhuschender Traum? Immer und immer wieder singt er das trübe Lied von der Unbeständigkeit alles Lebens und der Unsicherheit aller Dinge und Verhältnisse. In dem Motto zu dem Abschnitt „Frühling und Liebe" kleidet sich dieses Gefühl in die christliche Vorstellung:

Wem Gottesdienst in tiefster Brust entbrannt,
Der sieht mit Wehmut ein unendlich Reisen
Zu ferner Heimat, die er fromm erkannt.

Ein „Wanderspruch" sagt:

Was willst auf dieser Station
So breit dich niederlassen?
Wie bald nicht bläst der Postillon,
Du mußt doch alles lassen.

Über alles Leben „rauscht verwüstend die Zeit". Nicht was in ihr für einen Augenblick Gestalt hat, ist gültig und wirklich; sondern was Bestand hat vor dem geistigen Urgrund. In dem Gedicht „Weltlauf" führt der Dichter, nachdem er den unaufhörlichen Fluß und die Nichtigkeit alles Geschehens geschildert, Gott als höchsten Weltrichter ein:

Und der Herr hat nichts vergessen,
Was geschehen, wird er messen
Nach dem Maß der Ewigkeit —
O, wie klein ist doch die Zeit!

Wie bedeutsam für diese Ewigkeitsstimmung Eichendorffs ist es, daß sich die Entstehung der wenigsten seiner Gedichte in ein bestimmtes Jahr einstellen läßt! Einer Anzahl hat er selber die Jahreszahl beigegeben. Er hat sie unter den Abschnitt „Zeitlieder" eingereiht. Die Gedichte aus der Freiheitsbewegung, bezeichnend genug für seine Mißachtung des Politischen, stehen hier neben Gedichten an Personen und auf bestimmte Anlässe, Gelegenheitsgedich-

ten im äußerlichen Sinne. Das also ist ihm die „Zeit“: Gelegenheit, äußerer Anlaß, Zufall. Sie schafft nicht, wie der Realist meint, Gestalten, die als solche Ewigkeitswert haben. Sie wirft dem Ewigen nur ein wechselndes Kleid über, das der nächste Augenblick abschüttelt.

Das Wesentliche in Eichendorffs Dichtung erklärt sich aus diesem Grundverhältnis zu dem Leben. Der Dichter ist ihm der Deuter dieser Ewigkeitsstimmung, die in den veränderlichen Formen des Geschehens sich birgt. Eine Wünschelrute hält er in der Hand:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Diese Wünschelrute ist das einfältige Gemüt, das mit und in den Dingen lebt und ihr Wesen so in sich aufnimmt. Auch in Eichendorffs Leben gab es eine kurze Zeit, wo er, irregeleitet von seinem Freunde O. H. von Loeben (Isidorus Orientalis) den Zweck der Dichtung in der Wiedergabe abstrakter Ideen fand, wo er nicht wagte, was er „empfand, liebte und dachte, unmittelbar und an und für sich zu geben“, wo er „mit Äther in Äther“ malte. Dann aber erkannte er diese Art als „einförmigen Selbstmord der Poesie“. Nun weiß er, der Dichter muß mitten in dem Unglauben und dem Zerfall der geistigen Welt, wenn er seinen Beruf erfüllen will, die innige Gläubigkeit und heilige Unschuld bewahren und als „das Herz der Welt“ „im Irdischen des Herren Spur erlösen“.

Das Ewigkeitsgefühl, die Gleichgültigkeit, ja das Mißtrauen gegenüber der äußeren Gestalt der Dinge schafft von vornherein eine Weite zwischen dem Dichter und dem Gegenstande. So innig sein Gemüt die Welt besitzt, es kann sie nur besitzen, wenn sie ihr körperliches Selbst abgestreift hat, wenn sie als Wirklichkeit zeitlich und räumlich abgerückt ist, denn dann ist sie erst ganz Gemüt geworden. Nun kann er sie lieben, sich darnach sehnen. Nun erst ist jene eigentümliche Grundstimmung möglich, die seinen besten Liedern den zarten Schmelz der Wehmut gibt: ein Weh, das sich über den körperlichen Verlust des geliebten Gegenstandes grämt, und ein Glück, das über den geistigen Besitz lächelt. Seine Seele schreitet nicht in derben Schuhen auf irdischen Wegen über Dorn und Stein, sie ist ein stiller Vogel, der lautlos durch die Dämmerung schwebt, das Auge weit offen, um eine große Ferne in sich aufzunehmen, höchstens mit den Rändern der Schwingen die Wipfel und Berge streifend:

Ein Wunderland ist oben aufgeschlagen,
Wo goldne Ströme gehn und dunkel schallen,
Gesänge durch das Rauschen tief verhallen,
Die möchten gern ein hohes Wort dir sagen — —

Wen einmal so berührt die heilgen Lieder,
Sein Leben taucht in die Musik der Sterne,
Ein ewig Ziehn in wunderbare Ferne.

Ihm ist das Leben nicht Gegenwart, nur Zukunft oder Vergangenheit. In „Rettung“ schildert er, wie er als Kind „an der Schwelle des Frühlings“ steht und die Arme ins Blau hebt und die Lerche, der Wald, der Lüfte blaue Welle ihm zurufen: „Ich bin die Deine.“ Da kommt ein alter Mann und schlingt ihm tückisch dreifache Binden um die Arme. Und von allen Seiten kommen Leute, und er sieht sich in ihre trübselige Mitte gestoßen und fortgedrängt. Die Heimat schickt ihm Abschiedsblicke. Die Büsche langen mit grünen Armen nach ihm. Die Vögel schreien zum Erbarmen. Aber die Leute kümmern sich nicht drum. In einem alten Haus, wo ein Hämmern, Schachern und Rumoren ist, hält der Greis: er hat den Dichter in die „Nützlichkeit“ geführt. Der aber schaut weinend in die goldene, blaue Ferne nach Lenz, Fluß, Wald aus und klagt:

Ach! weiß denn niemand, niemand um mein Trauern?
Wie alle Fernen mir prosetisch singen
Von meinem künftgen wundervollen Leben?

Es ist romantische Konvention, wenn der Künstler die nützliche Alltäglichkeit als Philisterwelt so oft verspottet hat; es ist aber auch persönliches Erlebnis. Denn seitdem er Lubowitz verloren und unters Joch des Amtes geschirrt war, bedeutete ihm die Jugend in dem Waldschlosse die Poesie selber. Immer wieder kehrt seine Erinnerung in jene selige Zeit zurück. An seinen Bruder richtet er die Frage:

Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh'?
Das Horn lockt nächtlich dort, als ob's dich riefe,
Am Abgrund grast das Reh,
Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe —
O stille, wecke nicht, es war als schliefe
Da drunten ein unnennbar Weh. — —
— Ach, dieses Bannes zauberischen Ringen
Entfliehn mir nimmer, ich und du!

Es ist eine Wendung aus dem Volksliede, wenn der Dichter etwa sagt: „Ich weiß nicht, wo ich bin.“ Aber in Eichendorffs Mund ist sie persönliche Wahrheit. Wie soll er wissen, wo er ist, wenn ihm doch alles Ferne ist, wenn er keinen festen Punkt hat, darauf er stehen kann? Und nicht minder wahr ist jenes andere Wort: „Alles ist mir wie ein Traum.“ Sein Singen ist ihm „wie ein Rufen nur aus Träumen“.

Ewigs Träumen von den Fernen!
Endlich ist das Herz erwacht
Unter Blumen, Klang und Sternen
In der dunkelgrünen Nacht.

Ein Schleier hängt über allem, der blaue Duftschleier der Ferne, der graue Schleier der Dämmerung. Und dahinter leuchten Farben auf und verglimmen, zeigen sich verschwimmende Gestalten, irren Töne hin und wieder.

Darum liebt er jene Vorstellungen so sehr, die schon an sich den Begriff der Ferne enthalten: Sterne, Himmel, Wolken, die Nacht, die die Gegenstände uns entrückt, ein Gitter, das die Herrlichkeit eines Gartens verschließt; weither hallende Musik — das Waldhorn, das Posthorn, Guitarre und Mandoline —; das Rauschen, das durch weite Wälder streicht; die Lerche, die hoch am Himmel singt; das nächtliche Lied der Nachtigall; strömende Brunnen in der Nacht. Darum liebt er so sehr das Wandern. Das Wandern verknüpft ihm jenes Gefühl der Unsicherheit alles körperlichen Seins mit dem Gefühl der Ferne und der tiefen Naturfrömmigkeit:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt;
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Die Wanderlieder hat er an die Spitze der Sammlung gestellt. In ihrer Gesamtheit enthalten sie sein Bestes, wo die andern Gruppen nur noch einzelne Perlen bergen. Was wandert nicht alles bei ihm! Die Sterne und die Wolken, die Vögel und die Bäche und das Mühlrad! Und vor allem die Menschen: der Jäger, der Musikant, der Dichter, der Student, der Handwerksbursche, der Zigeuner, der Soldat, der Schiffer, der Komödiant, der Bettler — es ist ein „allgemeines Wandern“:

Vom Grund bis zu den Gipfeln, Jetzt blüht's in allen Wipfeln,
Soweit man sehen kann, Nun geht das Wandern an.

So stellt er sich fast immer der Natur gegenüber: als ein Wanderer. Sei es, daß er beim Gehen ihre vorüberschwebenden Bilder rasch aufhängt, sei es, daß er halt macht und von einer Höhe die weite Rundsicht überschaut. Zu der ersteren Art gehören die „Spielleute“:

Frühmorgens durch die Klüfte Eine Lerche fährt in die Lüfte:
Wir blasen Viktoria! Die Spielleut' sind schon da!

Nun wird, in impressionistischen Andeutungen, geschildert, wie Gegenstände der Außenwelt vor den Wanderern auftauchen und vorbeischweben: der Turm „dehnt und reckt sich verschlafen im Morgengrau“. Der Strom streckt sich „wie aus dem Traume“ durch die stille Au. Die Bächlein tun die Äuglein auf. Im Wald ist lustiger Schall. Unter einer Eiche auf der Höhe wird gelagert und das Frühstück eingenommen. Die Vöglein musizieren dazu. Der Wald mit seinem Rauschen füllt die Pausen aus. Er neigt die Wipfel und „zeigt uns zwischen den Zweigen Tief unten das weite Tal“. Aber der Dichter hält sich diesmal nicht bei der Schilderung der Fernsicht auf: „Wir können nicht lange warten.“ Die Spielleute steigen ins Tal hinab. Da wohnt in einem Garten eine „schöne Frau“. Sie schauen durchs Gittertor hinein: weiße Statuen, Wasserkünste, schwül duftender Flieder.

Wir ziehn vorbei und singen
In der stillen Morgenzeit,
Sie hört's im Traume klingen,
Wir aber sind schon weit.

Überaus häufig ist die Situation, daß der Dichter von einer Höhe herab die Gegend überblickt. Der wandernde Musikant singt:

O Lust, vom Berg zu schauen
Weit über Wald und Strom,
Hoch über sich den blauen
Tiefklaren Himmelsdom!

Am Morgen, wenn über die Lande der erste Sonnenstrahl fliegt, am Abend, wenn die Sonne scheidet, am Mittag, wenn die Sonne hoch am Himmel steht, in der Nacht, wenn das Dunkel die Welt umfängt — zu jeder Tageszeit steht er und schaut weit aus. In dem Zyklus „Liebe in der Fremde" schildert er so eine nächtliche Fernsicht:

Wie ist das alles so verwandelt,
Wo ich so fröhlich war, im Tal,
Im Wald wie still! Der Mond nur wandelt
Nun durch den hohen Buchensaal.

Der Winzer Jauchzen ist verklungen
Und all der bunte Lebenslauf,
Die Ströme nur, im Tal geschlungen,
Sie blicken manchmal silbern auf.

Und Nachtigallen wie aus Träumen
Erwachen oft mit süßem Schall,
Erinnernd rührt sich in den Bäumen
Ein heimlich Flüstern überall.

Wie bezeichnend ist das alles! Schon die Situation des Ausschauens bei Nacht, wo alles verhüllt ist und das Leben schläft! Der Dichter hat denn auch kaum etwas Sinnliches zu nennen: den Mond, die Ströme, die Nachtigall, das Flüstern in den Bäumen. All diese Erscheinungen der sichtbaren Welt bekommen aber ihre Bedeutung für den Dichter, ihren Stimmungsgehalt erst durch das, was nicht mehr da ist, was als Erinnerung nur im Innern des Dichters weiterlebt: Einst war er fröhlich in dem Tal. Jetzt ist alles verwandelt, verklungen das Jauchzen der Winzer. . .

So schildert er auch da, wo er von einer Höhe im Tageslicht liegendes Land sieht, nicht eingehend zahlreiche Gegenstände. Er schaut nicht, er überschaut. So im „Frühlingsgruß":

Es steht ein Berg in Feuer,
In feurigem Morgenbrand,
Und auf des Berges Spitze
Ein Tannbaum überm Land.

Und auf dem höchsten Gipfel
Steh' ich und schau' vom Baum,
O Welt, du schöne Welt du,
Man sieht dich vor Blüten kaum!

Er steigt nicht auf den Berg, um eine möglichst große Menge von Wirklichkeitsgegenständen vor sich zu sehen, sondern um aus der Weite, die sich vor ihm breitet, das Gefühl der Welt zu trinken. Ihm genügt die Situation des auf dem Berge-Stehens und in die Lande-Schauens; sie regt ihn seelisch an. Die Sehnsucht, in die Ferne zu schauen, treibt ihn auf die Höhe. Kaum ist er aber oben, so — möchte man sagen — schließt er die körperlichen Augen und tut die der Seele weit auf, und die sichtbare Rundsicht verwandelt sich in die Gefilde der Erinnerung.

Seine Seele ist viel zu scheu und unsicher, als daß er den Einzeldingen auf den Leib rücken könnte oder wollte. Er meidet die

naturalistische Einzelschilderung und begnügt sich mit allgemeinen Bezeichnungen. Er beschreibt nicht, er deutet an. Er hält sich echt lyrisch nicht an das Individuum, sondern an die Gattung. Er sagt: der Berg, das Tal, der Wald, der Strom, die Stadt, die Welt, die Vöglein. Höchstens daß er die allerbekanntesten Gegenstände unterscheidet, so von den Bäumen die Tannen und Eichen, von den Vögeln die Nachtigallen und Lerchen. Auch seine Beiwörter verschmähen jede Vereinzelung des Gegenstandes. Er sagt: „Da wohnt eine schöne Frau" — ganz unbestimmt; der „bunte Lebenslauf"; „die schöne Blütenzeit;" des Waldes „grüne Hallen"; höchstens etwa einmal „der blaue tiefklare Himmelsdom". Daher, wo er menschliches Geschehen schildert, ist es ganz allgemein gehalten. Wie unbestimmt bleibt der Vorgang in dem „Zerbrochenen Ringlein!" Keine Motivierung des Treubruchs, nichts von näheren Umständen. Denn er weiß, daß alle ausführliche Einzelbeschreibung die Gegenstände von innen nach außen rückt, daß die Vorstellungen, was sie an sinnlicher Bestimmtheit gewinnen, an Stimmungswert verlieren; daß die Beschreibung nur den Verstand reizt und beschäftigt, indes sie das Gefühl in den hintersten Winkel der Seele zurückscheucht. Nur wo wir innerlich miterleben können, d. h. wo der ätherische Hauch der Erinnerung an eigenes früheres Erleben durch das Wort des Dichters, wie durch das warme Sonnenlicht der Duft aus dem Blütenkelche, gelöst wird, da entsteht in uns Stimmung. Je bestimmter die von dem Dichter gegebene Anschauung, um so seltener die Möglichkeit, daß sie mit unserer Erinnerung zusammentrifft. Je unbestimmter, um so häufiger — vorausgesetzt, daß die Vorstellung den Erlebnischarakter behält und sich nicht zur Abstraktion verflüchtigt. Daher der starke Stimmungsreiz, der von dem verschwimmenden, flüchtigen Stil Eichendorffs ausgeht. Daher auch der volksliedmäßige Charakter seiner Gedichte. Kaum ein Dichter des 19. Jahrhunderts hat so tief aus dem Quell getrunken, den Arnim und Brentano erschlossen.

Der Fernrückung alles Sinnlich-Bestimmten, der Flüchtigkeit aller Eindrücke und der Beschränkung auf die weiche und einfache Linie des Allgemein-Gattungsmäßigen danken die Gedichte Eichendorffs ihren starken musikalischen Gehalt. Ist es doch das Wesen der Musik, durch den Ton aus dem Instrument unserer Seele die reinen Gefühle zu locken, die, an sich jeglicher Anschauung und aller Begrifflichkeit bar, nur das Klingen unserer Freude oder Trauer bedeuten. Eichendorff ist der am meisten musikalische der romantischen Dichter. Was bei Wackenroder innige Erkenntnis bleibt und bei Tieck Theorie und verstandesmäßig-äußeres Wortgeklingel, ist bei Eichendorff die innerliche Musik einer rein gestimmten Seele. In ihm, der an der Brust der Natur aufgewachsen, lebt sozusagen jener Urzustand der lyrischen Kunst auf, wo der Dichter zugleich

der Sänger seiner Lieder war. Wie er selber, ein Troubadour, mit der Mandoline oder Guitarre durch die Lande gezogen ist, so begegnet uns in seinen Liedern immer wieder der fahrende Musikant, ob er nun das Posthorn blase, das Waldhorn oder die Laute spiele. Die ganze Welt ist ihm von melodischen Tönen erfüllt, vom Rauschen des Waldes bis zum Singen der Quelle. Und so ist auch der Klang, der aus seiner Brust herausdringt, durch und durch musikalisch. In jedem seiner Lieder schläft die Seele einer Melodie, die der spätere Komponist nur herauszuholen brauchte. Liest man sie, so fangen sie wie von selber an zu tönen.

Von welch weichem Wohllaut ist etwa der Anfang der Romanze „Das zerbrochene Ringlein“:

In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlenrad.

Oder des „Abschiedsliedes“:

O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald!

Er verschmäht es, durch den Klang der Wörter Sinnenbilder nachzuahmen und scharf zu charakterisieren; er weiß, daß dergleichen Kunstmittel nur an die Peripherie unserer Seele rühren. So verzichtet er darauf, in dem Liede von dem zerbrochenen Ringlein den Bruch der Treue oder das Entzweispringen des Ringes lautlich zu malen, und die zweite Hälfte des Liedes, die die Verzweiflung des Betrogenen darstellt, ist klanglich ebenso wohllautend wie die erste. Es ist romantische Musik, die aus seinen Liedern tönt.

Ein Mittel musikalischer Darstellung aber beherrscht er genial: den Rhythmus. In ihm spricht sich unmittelbar seine Seele aus, weint und jubelt, tanzt und trauert, schweigt und sehnt sich. Und dieser Rhythmus ist durch und durch deutsch. Er trägt ihn nicht von außen in die Gedichte hinein, er läßt ihn von innen heraustreiben. Keine gelehrte, an lateinischer und griechischer Prosodie studierte Metrik ist darin, kein Zählen und Messen und Wägen der Silben, sondern er ist die reine Sprache des Gemütes, die rascher oder träger bewegte Oberfläche der Flut. Wenn er ihn irgendwo studierte, so geschah es am Volksliede des „Wunderhorn“, das diese Art der rhythmischen Gliederung über die Jahrhunderte in sich rettete. Aber im wesentlichen ist es musikalisches Urgefühl, was sich hier rhythmisch ausspricht:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt —

man hört den rüstig ausgreifenden Wanderschritt.

Frühmorgens durch die Klüfte
Wir blasen Viktoria!
Eine Lerche fährt in die Lüfte:
Die Spielleut' sind schon da! —

unser Gefühl steigt hell und sieghaft in die Lüfte, dem anbrechenden Tag entgegen.

In einem kühlen Grunde
Da rauscht ein Mühlenrad —

die tiefe Trauer klagt eintönig vor sich hin.

O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald —

man sieht die Landschaft herrlich sich breiten.

Vor allem weiß oder richtiger fühlt Eichendorff eines: Rhythmus ist nicht nur Regelmäßigkeit im Wechsel stärker und schwächer betonter Silben, sondern auch bewegliche Freiheit. Nicht nur hat sich die Einzelvorstellung nach ihrem Gehalt und dem Akzentgewicht des Wortes dem Gesetz zu beugen, das das ganze Gedicht durchwaltet und seinen Stimmungscharakter bedingt, sondern das Gesetz muß es sich auch gefallen lassen, durch das Eigengewicht der Vorstellung und den Ton des sie aussprechenden Wortes gebrochen oder gebogen zu werden. Eine Grundstimmung spricht sich immer in dem einheitlichen Wellenschlag eines Grundrhythmus aus. Aber die einzelnen Wellen hüpften bald über das Niveau, bald sinken sie darunter. Gesetz und Willkür spielen so, wie überall, wo wirkliches Leben waltet und nicht starre Theorie, anmutig durcheinander, und der Wille des Ganzen ist immer so elastisch, daß auch das einzelne Raum zur Entwicklung seiner Eigenart hat. Man begreift, daß Eichendorff mit besonderer Liebe die „Schnadahüpferl" des „Wunderhorn" nachbildete, deren kecker Humor seinem bei aller träumerischen Weichheit ganz unsentimentalen Wesen so sehr angemessen war. Aber seine Schnadahüpferl sind darum doch Originale; Naturkraft ist in ihnen. Denn das Herz des Dichters, der sie geschaffen, ist einfältig wie das Herz des Volkes.

Das ist es, was ihn letzten Endes von den andern Romantikern scheidet:

Vor Eitelkeit soll er vor allen
Streng hüten sein unschuldges Herz,
Im Falschen nimmer sich gefallen,
Um eitel Witz und blanken Scherz —

so mahnt er selber den Dichter. Den Schlegeln und Tieck, Arnim und Brentano, sogar Novalis gebrach diese Reinheit und Einfachheit des Herzens. In ihrem Gemüt ist ein Sprung, in dem sich wuchernde Ironie eingenistet hat, nach außen ihn mit ihren Ranken überdeckend, im Innern ihn mit ihren Wurzeln immer mehr weitend. Auch die Seele Eichendorffs fühlt den Riß. Aber sein Gemüt hält ihn immer wieder zusammen, weil es stärker ist als sein Intellekt. Es schafft die Sehnsucht, die ihm geistig gewährt, was die Wirklichkeit ihm versagt.

So ist er der eigentliche Lyriker der Romantik geworden. Durch

ihn vor allem wurde die Romantik eine Gefühlsmacht aus einer Angelegenheit des Witzes und der Phantasie. Was an „romantischen" Vorstellungen und Gefühlen in der Seele des Volkes lebt, dankt es hauptsächlich ihm — so sehr, daß es völlig vergessen hat, wie Romantik ursprünglich etwas ganz anderes war, als was Eichendorff daraus gemacht hat.

Fünftes Kapitel.

Die Schwaben.

Um die Wende des Jahrhunderts erwachte, nach vereinzelten Vorstößen früherer Jahrzehnte, aus dem geschichtlichen Sinn der Romantik auf breiterem Boden die Liebe zur germanischen Vorzeit. Wackenroder, Tieck und die Brüder Schlegel verkündeten die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters. Fouqué suchte das nordische Altertum wieder zu erwecken. Brentano und Arnim sammelten deutsche Lieder und Görres lenkte den Blick auf die deutschen Volksbücher. Die Straße, die dichterische Begeisterung erschlossen, beschritt die Wissenschaft. Friedrich Heinrich von der Hagen gab 1807 das Nibelungenlied heraus in einer Bearbeitung, die die alte Sprache dem Verständnis seiner Zeit angepaßt hatte. Die Brüder Grimm, wissenschaftlicher als Von der Hagen und die Herausgeber des „Wunderhorns", wiesen auf die Zusammenhänge von Mythos, Geschichte, Sage und Poesie, erforschten die Anfänge der germanischen Dichtung und sammelten Märchen und Sagen. Karl Lachmann begann seine ausgebreitete Tätigkeit als Herausgeber mittelalterlicher Texte. Eine ganze Welt reicher Kultur stieg auf aus vermodernden Handschriften und verstaubten Gewölben alter Klöster, und staunend stand das romantische Geschlecht vor einer Schönheit, über die die Menschen der Aufklärung die Nase gerümpft. Von der Dichtung aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt, lohnte sie ihr das neue Leben, indem sie sich mit ihr verband zu Werken voll Kraft und Tiefe.

Nirgends macht der Bund zwischen Vorzeit und Gegenwart so sehr den Eindruck der Echtheit wie in Schwaben. Bei Novalis blieb er romantische Sehnsucht; bei Tieck und Brentano war er zum Teil Sensationshunger des Blasierten; bei Arnim Willkür und bei Fouqué heldische Spielerei. Bei den Schwaben aber war er lebendiges Gefühl geschichtlichen Zusammenhangs. Bodmer und Breitinger hatten ihren auswählenden Abdruck aus der Manessischen Handschrift (1758/9) als „Minnesinger aus dem schwäbischen Zeitpunkte" bezeichnet, und Tieck hatte noch 1803 in seinen „Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter" auf den Glanz mittelalterlicher Dichtung unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause der Hohenstaufen hingewiesen. Schwaben also war der vielbewunderten mittel-

alterlichen Dichtung Herd und Heimat. Warum sollte in der Landschaft, worin vor Zeiten die Dichtung geblüht, nicht aufs neue Gesang erklingen, geweckt durch die innige Liebe zur schönen Natur, durch das stolze Gefühl uralten Volkstums, durch die Sehnsucht nach der Größe der Vorzeit, durch die Fülle von Anregungen, die aus ihr in die Gegenwart strömte, durch den ganzen mystischen Zauber einer entschwundenen reicheren und tieferen Welt? War nicht schon die Tatsache, daß in Schwaben, zuerst in Tübingen, von 1811 an in Stuttgart, der Cotta'sche Verlag wirkte, eine Mahnung zu poetischem Schaffen in der Heimat? So regte sich in Schwaben ein Kreis von Dichtern, der in Ludwig Uhland seinen Mittelpunkt hatte, zu dem die Lyriker Justinus Kerner, Karl Mayer, Gustav Schwab, Gustav Pfizer, J. G. Fischer u. a. gehörten und von dem der größte deutsche Lyriker des 19. Jahrhunderts, Eduard Mörike, ausgegangen ist. Sammelstätten boten ihnen der Musenalmanach Leos von Seckendorff (1807/8), Kerners Poetischer Almanach für das Jahr 1812, sein „Deutscher Dichterwald" von 1813 und später das Cotta'sche Morgenblatt.

Den dreiundzwanzigjährigen Ludwig Uhland (1787—1862) hat ein alter Mann, der sich rühmte, den Menschen an Gesicht und Haltung Stand und Gewerbe ablesen zu können, einen Uhrmacher genannt. Er hat nicht so sehr daneben gegriffen. Denn wenn es zutrifft, daß der Stoff, den der Handwerker zu gestalten hat, auch ihn wieder formt — wer mag das Uhr- und Uhrmachermäßige in Uhlands Person und Leben leugnen? Das Logische und Klare, das Saubere und Bestimmte, das Genau-Gesetzmäßige in Anlage und Ablauf, und dazu eine hausbackene Trockenheit, die an den Handwerker erinnert?

Man hat dem Menschen gegenüber den Eindruck, daß vor der Überlegung des Verstandes bei ihm alles zurückzutreten hat. Selten wird man eine Persönlichkeit — vornehmlich unter den Dichtern — treffen, die nach allen Seiten so logisch klar ausgebildet ist wie Uhland. Aber Verstand war bei ihm nicht nur wissenschaftlicher Scharfsinn oder praktische Klugheit, sondern vor allem eine sittliche Macht: ein unbestechlicher Sinn für Ordnung und Recht, für Wahrheit und Mannestüchtigkeit. Er übte diesen Sinn im Kleinen und Großen. In dem Tagebuch, das er von 1810—1820 geführt hat, verzeichnet er pünktlich Tag für Tag sein Tun und Lassen bis auf Essen und Trinken, Gesundheitszustand, Wetter und Wochentag. Alles nur mit knappen Merkwörtern, ohne Gedankenbetrachtung, Gefühlserguß oder epischen Bericht. Nur das Wesentliche als Knochengerüst zur Stütze des Gedächtnisses. Sozusagen das Erlebte auf Verstandesbegriffe zurückgeführt. Als er 1824 einem Komitee für Wasserbeschädigte angehörte, führte er die Verzeichnisse mit großer Pünktlichkeit selber, und als Mitglied der Finanzkommission

ließ er es sich nicht verdrießen, einmal nach einem Rechnungsfehler zu suchen. Seinem persönlichen Wesen haftete nach dem Zeugnis aller seiner Bekannten etwas Zugeknöpftes, Trockenes, Wortkarges an. „Du bist und bleibst auch in Paris immer noch der alte trockene Vetter," schrieb ihm sein Schwesterchen. So zog er sich leicht den Vorwurf des Ungefälligen und Schroffen zu, gegen den er sich gelegentlich gegenüber seiner Mutter zu verteidigen hatte. Es war aber nicht Gefühlskälte, sondern eher Mangel an seelischer Grazie. Gradlinigkeit seines sittlichen Wesens. Wozu brauchte er die Ornamentik der Rede und der Umgangsformen, wo der schlichte Ausdruck des Wesens und die einfache Tat hinreichten?

Er hatte das Recht, so zu sein, weil er auch im Großen die Stöße auf sich nahm, die die Geradlinigkeit seines sittlichen Wesens ihm eintrug. Sein größtes Glück war seine Tätigkeit als Professor für deutsche Literatur in Tübingen. 1829 endlich, als Zweiundvierzigjähriger, hatte er die Professur erhalten — nach langem Sträuben der Regierung. Er hatte sich ihr als Mitglied des württembergischen Landtages durch seine Opposition verhaßt gemacht. Als er nun 1833 aufs neue zum Mitglied der Kammer gewählt wurde, versagte die Regierung dem Staatsdiener die Genehmigung seiner Wahl. Da nahm er augenblicklich seine Entlassung von der Universität, um dem Rufe des Volkes zu folgen, wie ihm seine sittliche Überzeugung gebot. 1848 sandte ihn das Vertrauen des Volkes in das deutsche Parlament nach Frankfurt. Als nach der Ablehnung der Kaiserkrone durch Friedrich Wilhelm IV. die Mehrzahl der Abgeordneten austrat, harrte er, obschon des Mißerfolges sicher, mit der Minderheit aus im Gefühl der Pflicht gegenüber dem Volke, das ihm sein Mandat anvertraut. Als der Rest der Mitglieder, das sogenannte Rumpfparlament, von Frankfurt nach Stuttgart überzusiedeln beschloß, riet er ab und ging gleichwohl mit, aus Pflichtgefühl. Er gehörte zu denen, die bis zuletzt ausharrten und am mutigsten gegen die Maßnahmen der Regierung das Recht des Volkes verteidigten. Als das württembergische Ministerium die weitere Tagung des Parlaments mit Waffengewalt hinderte, begleitete er mit einem andern Abgeordneten den Präsidenten zum Sitzungssaale. Erst als das Militär ihrem weiteren Vorschreiten Einhalt gebot und ihr Protest im Wirbel der Trommeln unterging, wichen sie der Gewalt.

Seine verständige Nüchternheit ließ ihn niemals in die Gründe der Metaphysik untertauchen, und der Philosophie seiner Zeit stand auch er völlig fremd gegenüber. Den mystischen Magnetismus seines Freundes Justinus Kerner lehnte er mit schroffen Worten ab. „Wenn Du fortfährst," schrieb er ihm 1812: „Tod ist die höchste Verherrlichung, zu der der Mensch im Leben kömmt usw., so hat dies für mich keinen Sinn; und wenn Du weiter sagst: Magnetischer Schlaf,

Epilepsie (die scheußliche fallende Sucht), Katalepsie, Verzückung, Wahnsinn, Siderismus ... all dies sind Zustände, durch die der Mensch dem Geist der Natur, einem Allgemeinleben, dem Leben der Geister und Gestirne näher kömmt, befreundeter wird, so ist mir dies ein Abscheu!" Und so zieht er den Strich: „Da ich nicht annehme, daß Du einen Teil jener Sätze niedergeschrieben, bloß um mir zu imponieren, so haben wir so entgegengesetzte Richtungen genommen, daß ein wahrhafter Geistesverein zwischen uns nicht mehr möglich ist."

Aber doch gab es eine Macht in Uhlands Leben, die ihn aus der egoistischen Einsamkeit seines Individuums heraushob und, mystisch durch und durch, die Tageshelle seines Denkens mit den goldigen Nebeln des Glaubens und Ahnens umsäumte; die uns offenbart, daß das, was als kühler und trockener Verstand in die Erscheinung trat, in der Tiefe etwas anderes war: Gemüt, als das Ganze einer lebendigen, fühlend-denkenden Persönlichkeit. Es ist das Verhältnis Uhlands zum deutschen Volke.

Erst wenn sich uns dieses erschließt, begreifen wir die Kargheit in den Äußerungen seines persönlichen Lebens. Was Kleist seinen Prinzen von Homburg, Grillparzer seine Könige Alfons von Spanien und Ottokar von Böhmen, Hebbel den jungen Bayernherzog Albrecht erleben läßt, das übt Uhland mit harter Konsequenz an seiner bescheidenen Stelle: wer Führer des Volkes, Inbegriff eines Allgemeinen sein will, muß auf Eigenleben, auf die Genüsse oder Qualen der Sinne und des Gefühls verzichten. Daher die an Gewöhnlichkeit streifende Schlichtheit von Uhlands Leben. Der Pflichtgedanke beherrscht es durchaus. Nichts was den Menschen an sich, den Privatmann aufwühlte, nichts was ihn hemmte oder aus der geraden Bahn risse. Es gibt bei ihm keine trübende Irrung sinnlicher Leidenschaft, kein Abschweifen geistiger Schwärmerei, kein hinreißendes Temperament. Ja, diesem Menschen scheint sogar die Glut liebender Hingebung versagt gewesen zu sein. Ein paarmal verzeichnet er Äußerungen des Wohlgefallens an jungen Mädchen, ohne daß sein Gefühl den Damm verstandesmäßiger Buchung überflutete, und das Verhältnis zu seiner Frau war mehr herzliche Kameradschaft als leidenschaftliche Liebe. So wird denn im ganzen wohl zutreffen, was er ehrlich bekennt in dem Sonett „Entschuldigung":

Was ich in Liedern manchesmal berichte
Von Küssen in vertrauter Abendstunde,
Von der Umarmung wonnevollem Bunde,
Ach! Traum ist, leider, alles und Gedichte.

So räumt er denn auch die Steine, die ihm das Schicksal in den Weg legt, stillschweigend auf die Seite oder umgeht sie, wo jenes nicht möglich ist. Er bäumt sich nicht gegen sie auf. Dem Wunsch

des Vaters gefügig, studiert er die Rechte und übt, trotzdem ihn die Wunderwelt deutscher Sage und Dichtung mit den Tönen eines Zauberhornes lockt, den ihm unangenehmen Advokatenberuf jahrelang und ohne Murren in Stuttgart aus, bis ihm die Professur in Tübingen verliehen wurde. Keine Frage, der Privatmann Uhland ist ein ganz unromantischer Philister.

Was Großes, Bewegendes in sein Leben eintrat, das kam vom Volke. Wo das Volk war, da blühte sein Gemüt auf wie eine Knospe im Frühling. Dem Volk stand er gegenüber wie einer Gottheit, mit Liebe und Ehrfurcht. Ihm galt sein Fühlen und Denken Tag und Nacht. Ihm gab er alles hin: seine Arbeit, seine Stellung, sein Glück; er wäre bereit gewesen, ihm auch sein Leben zu opfern. Und nur von ihm wollte er empfangen, was seinem Dasein Inhalt und Wert verlieh. In die entscheidenden Jahre seiner Knabenzeit fällt die Wiedererweckung der mittelalterlichen Herrlichkeit durch die Romantik. Von früh auf muß er begierig auf die neuen Töne gehorcht haben. 1807 singt er:

Als Knabe stieg ich in die Hallen
Verlaßner Burgen oft hinan;
Durch alte Städte tät ich wallen,
Und sah die hohen Münster an.

Da war es, daß mit stillem Mahnen
Der Geist der Vorwelt bei mir stand,
Da ließ er frühe schon mich ahnen,
Was später ich in Büchern fand.

Schon der Achtzehnjährige erwirbt bei der Versteigerung von Herders Bibliothek das Heldenbuch. Der Rechtswissenschaft galt sein Brotstudium; der germanischen, vor allem der deutschen Vorzeit gehörte seine Liebe, und sie trug ihm so reiche Früchte, daß der Herausgeber des Musenalmanachs, Leo von Seckendorff, nach seinen Beiträgen in dem Neunzehnjährigen ein Fachwissen voraussetzte, das Uhland dann in seiner Bescheidenheit von sich ablehnen mußte. Als sein Freund Kölle 1807 in Paris weilte, beschwor er ihn „bei dem heiligen Mutternamen: Teutschland! gehn Sie in die Bibliotheken von Paris, suchen Sie hervor, was da vergraben liegt von Schätzen altteutscher Poesie!“ Er erfüllte die Mahnung selber drei Jahre später: dem Manuskriptendepot der Pariser Bibliothek galt sein erster Besuch. Und später, neben seiner Tätigkeit als Advokat und als Politiker, vertiefte er seine Kenntnis des germanischen Altertums immer mehr, wie seine Schriften über Dichtung und Sage, vor allem das Büchlein über Walther von der Vogelweide (1822), bezeugen, und später die Sammlung der Volkslieder (1844/5).

Wenn diese seine Erforschung der altdeutschen Kultur immer wieder Hemmungen erfuhr und es ihm nur drei Jahre vergönnt war, an der Tübinger Universität seine Wissenschaft zu lehren, so war an diesen Einschränkungen wieder seine Liebe zum Volke schuld. Denn ihm genügte das theoretische Interesse für deutsches Volkstum nicht; es sollte in all seiner Herrlichkeit und Größe aus dem Grabe wieder aufsteigen und ins tätige Leben treten. Und dafür galt sein Kampf

als Politiker. Politik war ihm Herzenssache, nicht Amt oder Wissenschaft. Als man ihm 1848 wieder einen Sitz in der Kammer antrug, begründete er seine Ablehnung damit, daß Politik, Staatsrecht, Rechts- und Staatskunde nie seine Lebensaufgabe gewesen seien, daß er nur als Freiwilliger, als Bürger, als einer aus dem Volke mit angetreten sei. Innerhalb der württembergischen Politik war er überzeugter Demokrat. Unerschrocken hat er als Mitglied der Kammer den Kampf für die Volksrechte geführt gegen die Vorrechte und Übergriffe des Thrones. Keine Lockungen und Vorteile, auch wohlverdiente und harmlose, konnten ihn zum Fürstendiener machen. Als ihm 1853 fast gleichzeitig der preußische Orden Pour le mérite und der bayrische Maximiliansorden angeboten wurden, lehnte er beide ab. Sein demokratisches Selbstbewußtsein war das des freien deutschen Mannes in Altertum und Mittelalter. Seine Vorstellung des deutschen Kaisers die des alten gewählten Volkskönigs. Darum kämpfte er im Frankfurter Parlament gegen das beabsichtigte Erbkaisertum, und wenn man ihm einwarf: „Was vermag der einzelne Mann ohne Hausmacht, ohne dynastischen Glanz?“ so entgegnete er: das Vertrauen des ganzen Volkes solle seine Hausmacht sein. Dabei war auch seine Stellung in dem Verhältnis zwischen Reich und Einzelstaat durchaus durch die Überlieferung des Mittelalters bestimmt. Er fühlte sich zuerst als Süddeutschen, als Schwaben; 1816 schrieb er an Varnhagen von Ense: nicht von oben herab, durch Kongresse und Bundestage könne Deutschland gefunden, sondern erst wenn jeder Volksstamm zum Selbstgefühle erwacht und zu seiner Begründung gelangt sein werde, werde hieraus auch die Kraft des Ganzen hervorgehen. Als Schwabe ging er ins Frankfurter Parlament, und als Süddeutscher nahm er dort seine Stellung gegen Preußen und für Österreich.

Und endlich: aus seiner tiefen Liebe zum alten deutschen Volkstum und zum deutschen Lande ist auch seine Dichtung hervorgewachsen. Sein Ideal war eine Wiedererweckung derjenigen Poesie, die in der deutschen Vorzeit geblüht hatte. „O, daß erschiene die Zeit,“ ruft der Zwanzigjährige aus, „da zwischen den sonnigen Bergen der alten und neuen teutschen Poesie, zwischen denen das Zeitalter der Unpoesie wie eine tiefe Kluft hinabdämmert, eine befreundende Brücke geschlagen und darauf ein frohes Hin- und Herwandeln lebendig würde!“ Aus seiner eigenen Natur und aus dem Studium der alten Literatur hatte er sich eine bestimmte Vorstellung dieser deutschen Dichtung gebildet. Er wußte in seiner Ehrlichkeit und Klarheit genau, was ihn von der eigentlichen Romantik schied: der Mangel an kühner Genialität in Erfindung und Formkraft, aber auch der Vorzug größerer Innigkeit. „Das rege glänzende Spiel der Phantasie,“ das er an Kerner bewunderte, vermißte er bei sich; dafür fand er bei sich die Poesie „in den dunklern Regungen des

Gemüts, dem verhüllten Herzensschlag. Meine Art zu dichten ist mehr Sache der Stimmung." Daher sprach er sich in entschiedenen Worten gegen die hohle Nachahmung von Schillers pathetisch-philosophischer Jugenddichtung, gegen alle bloße Reflexionsdichtung und gegen die Geistreichigkeit der Bildersprache aus.

In diesem Vorwalten des Gemütvollen und Innigen über das Phantastische und Geistreiche wußte er sich eins mit der Seele des deutschen Volkes. Denn ihr Kern hieß ihm tiefes Gemüt, schlichte Einfachheit, und diese in seinen Dichtungen auszudrücken, war sein höchstes Ziel. In einem aufschlußreichen Briefe grenzt er 1812 seine Poesie gegen die romanisierende des Grafen Loeben (Isidorus Orientalis) ab: „Mein Streben geht dahin, mich immer fester in ursprüngliche deutsche Art und Kunst einzuwurzeln, der wir leider so lange entfremdet waren; Ihre Poesie ist dem Süden zugewendet... Mir kam es diesem nach zu, in Bild, Form und Wort mich der größten Einfachheit zu befleißigen, sollte sie mir auch den Vorwurf der Trockenheit zuziehen, die einheimischen Weisen zu gebrauchen, vaterländischer Natur und Sitte anzuhangen, mir unsre ältere Poesie und zwar unter dieser wieder die wahrhaft deutsche, zum Vorbild zu nehmen... Gemüt ist das Element der deutschen Poesie... Das Gemüt aber liebt die unmittelbarsten Laute und weiß das einfachste Wort zu beleben... Es ist ein treffliches altes Sprichwort: Schlicht Wort und gut Gemüt Ist das echte deutsche Lied."

Mit dieser Grundauffassung von dem Wesen der Poesie hängt Art und Rhythmus von Uhlands lyrischem Schaffen zusammen. Sein Schwergewicht fällt in die Jugend, wo das Gemüt am kräftigsten blüht. Die Jahre 1804—1816 sind die reichsten gewesen: 1804 entstanden u. a. „Die sterbenden Helden" und „Der blinde König". 1805: „Die Nonne"; „Der König auf dem Turme"; „Die Kapelle"; „Das Schloß am Meere"; „Schäfers Sonntagslied". 1806: „Des Knaben Berglied". 1807: „Lebewohl". 1808: „Klein Roland". 1809: „Des Goldschmieds Töchterlein"; „Der gute Kamerad"; „Der Wirtin Töchterlein". 1810: „Tells Platte"; „Märznacht"; „Graf Richard Ohnefurcht". 1811: „Roland Schildträger"; „Einkehr"; „Der weiße Hirsch". 1812: „König Karls Meerfahrt"; „Frühlingsruhe"; „Frühlingsahnung"; „Frühlingsglaube"; „Taillefer". 1814: „Metzelsuppenlied"; „Unstern"; „Des Sängers Fluch"; „Der blinde König"; „Schwäbische Kunde". 1815: „Graf Eberhart der Rauschebart". 1816: „Das alte gute Recht" und andere politische Gedichte. Nach 1816 stockt der Quell merkbar und versiegt in den Jahren 1824, 1826, 1828, 1832 gänzlich. 1829 bringt u. a. „Bertran de Born", „Münstersage", „Ver Sacrum" und „Tells Tod". 1834: „Die versunkene Krone" und „Das Glück von Edenhall". Nach diesem letzten Anschwellen folgt dann ein fast gänzliches Schweigen. Aber Uhland geriet darum doch nicht in Vergessenheit. Seine Gedichte, die 1815

bei Cotta erschienen waren, nachdem der Dichter an mehreren Orten damit hatte hausieren müssen, wanderten in Tausenden von Exemplaren immer aufs neue in das Herz des Volkes.

Denn sie sind aus ihm gesungen. Uhland meidet in Inhalt und Form seiner Gedichte die labyrinthischen Wege romantischer Exzentrizität. Sie wenden sich niemals an die Spitzen des Volkes, um ihre verwöhnten Ansprüche an Witz und Phantasie zu befriedigen, sondern sie sind für die breite Masse bestimmt und für Verständnis und Gemüt des Durchschnitts. Aus den Liedern des Volkes, seinen Sagen und Märchen weiß er, was dieses liebt, und da er selber in und mit dem Volke fühlt, so wählt er seine Stoffe danach. Von ihm selber gilt, was er von den Sängern sagt:

Sie singen von Lenz und Liebe, von selger goldner Zeit.
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit;
Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

Wer hat die besondere Stimmung des deutschen Frühlings so zart und tief besungen wie Uhland in seinen „Frühlingsliedern", vor allem in dem wundersamen: „Die linden Lüfte sind erwacht?". Seinen Liebesliedern freilich mangelt die innerlich drängende Glut, die denen Mörikes eigen ist. Sie wühlen nicht in den unsagbaren Tiefen des Sinnlichen und schwingen sich nicht in die Wonnen himmlischer Entrücktheit hinauf. Sie treiben auch nicht, wie Heines Liebeslieder, ein süß-schmerzliches Spiel mit dem Gefühle. Sie bewegen sich mehr auf der Mittellinie bürgerlich geregelten Gefühls. Die Liebste heißt „trautes Kind", „holdes Kind", „Liebchen", „Süße". Sie hat „blaue, traute Augen" und ein Röslein an ihre Brust gesteckt, einen neckischen Sinn und ein treues Gemüt. Wo er einmal überschlagende Leidenschaft zu schildern unternimmt, gerät er leicht ins Geistreiche und für ihn Unglaubhafte, wie in „Seliger Tod":

Gestorben war ich
Vor Liebeswonne:
Begraben lag ich
In ihren Armen;
Erwecket ward ich
Von ihren Küssen;
Den Himmel sah ich
In ihren Augen.

Auch Uhland singt von Freiheit und Männerwürde, Treu' und Heiligkeit. Derselbe Dichter, der in seinen Frühlingsliedern den leis verwehten Hauch auffängt, findet in seinen politischen Gedichten das Manneswort kräftigen Zornes und unbeugsamen Mutes gegenüber dem Throne. Wie zittert die Erregung über Fürstenwillkür und das heilige Gefühl für des Volkes Recht aus jeder Zeile des „Nachrufes", den Uhland am 7. und 8. Juni 1817 schrieb, als die Ständeversammlung bei der Beratung über die Verfassung nicht in den von der Regierung vorgelegten Entwurf eines Zweikammersystems (Adels- und Volkshaus) einwilligte und darum von König Wilhelm aufgelöst wurde:

Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet,
So auserwählt kein irdscher Mann,
Daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet,
Er sie mit Freiheit tränken kann,
Daß er allein in seinen Händen
Den Reichtum alles Rechtes hält,
Um an die Völker auszuspenden
So viel, so wenig ihm gefällt.

Es entspricht der keuschen Verhaltenheit von Uhlands Wesen und seiner Stellung zum Volke, daß er seine Gefühle gern andern in den Mund legt, irgendeinem Gliede der großen Gemeinschaft, in der er wirkt und lebt. Wenn Goethe „Jägers Nachtlied" und „Schäfers Klagelied" sang, so tat er es, weil seine Gefühle in der Atmosphäre jener Berufe am stärksten wirkten. Im Gedichte selber wird dann das Wesen des Berufes charakterisiert. Der Dichter spielt also eine Rolle, weil er so am wirksamsten sich selber aussprechen kann. Man kann von Rollenlyrik im eigentlichen Sinne sprechen. Auch bei Uhland gibt es solche Beispiele eigentlicher Rollenlyrik. So „Mönch und Schäfer", „Gesang der Nonnen", „Jägerlied". In andern aber ist die Beziehung zu einem Berufsgebiet nur im Titel angedeutet. Fehlte er, so würde es niemand einfallen, den Inhalt des Gedichtes nicht aus der Seele des Menschen Ludwig Uhland herausströmen zu lassen. So ist in „Schäfers Sonntagslied" („Das ist der Tag des Herrn") die Stimmung heiliger Sonntagsmorgenandacht, in des „Hirten Winterlied" („O Winter, schlimmer Winter") der Gegensatz zwischen dem abschließenden Winter und dem befreienden Sommer als allgemein menschliches Erlebnis dargestellt. Sie sind Rollenlyrik im uneigentlichen Sinn.

Die Rollengedichte bilden die Brücke von der eigentlichen Lyrik zur Balladen- und Romanzendichtung. Uhland selber deutet den Übergang und zugleich die freie Grenze zwischen beiden an. Er stellt „Den König auf dem Turme" unter die Lieder: Der alte König steht abends auf dem Turme und schaut über das beruhigte, eindämmernde Land. Den ganzen Tag, das ganze Leben hat er für die andern gesorgt. Nun bricht die Sehnsucht nach Ruhe übermächtig aus ihm hervor. Das Stimmungsmotiv ist also dasselbe wie in Wanderers Nachtliedern von Goethe. Aber verschieden ist die äußere Situation. Uhland stellt seinen Ruhebedürftigen in eine reichere epische Szenerie hinein: Die Burg inmitten der Landschaft. Der Sternenhimmel. Der Saal mit den Siegeswaffen. Keine Frage, es ist ein lyrisches Gedicht; denn das ganze Leben und Wirken des Königs ist nur der Stoff, der die Glut der Stimmung nähren muß. Das Gedicht nur Situation, nicht Handlung.

Dagegen steht das Gedicht „Die Nonne" unter den „Balladen und Romanzen". Die Nonne geht im Klostergarten. Ihr Buhle ist gestorben. Sie freut sich, daß sie ihn nun wieder lieben darf: „Engel

darf ich lieben." Sie tritt zum Marienbild und sinkt vor ihm nieder und liegt da, bis ihre Augenlider im Tode zufallen. Auch dieses Gedicht ist ganz in Stimmung getaucht. Aber das Leben bleibt nicht in ihr gebannt, sondern ringt sich aus ihr empor und schreitet weiter. Das Schicksal der Nonne schließt der Tod ab. Der Dichter gibt Handlung, nicht nur Situation. Ähnlich „Die sterbenden Helden", die ebenfalls unter den Balladen stehen. Zuerst kurze Schilderung der Situation: Eine Schlacht zwischen Dänen und Schweden. Die Schweden werden zurückgedrängt. Ein Gespräch hebt an zwischen zwei sterbenden Helden, dem jungen Sven und dem greisen Ulf. Die Klagen des Jünglings beschwichtigt der Greis durch den Ausblick auf Walhalla, wo an Odins Tisch die gefallenen Helden zechen. Breit lebt sich in den Reden der beiden der Stimmungsgehalt der Situation aus. Aber in ihrem Heldentode für das Vaterland bricht das Epische durch, und die letzte Vision des sterbenden Ulf verkündet den Sieg über die Feinde.

Die eigentlichen Balladen Uhlands zerfallen nach der psychologischen Natur des Stoffes in zwei Gruppen, deren Abgrenzung im allgemeinen dem Unterschied zwischen Märchen und Sage entspricht. In den einen schwebt der Vorgang in der Luft und bleibt geschichtlich völlig unbestimmt. Der Konflikt ist rein typisch, allgemein menschlich gefaßt. Bei den andern ist das Geschehen an Ort und Zeit gebunden; die Personen sind geschichtlich bestimmt und tragen Namen.

Ein Beispiel der ersten Art ist „Des Sängers Fluch", wo schon der Anfang: „Es stand in alten Zeiten" auf das Märchenhaft-Unbestimmte der Situation deutet. „Der blinde König" steht zwischen der ersten und der zweiten Gruppe. Hier hat Uhland einen geschichtlich bestimmten Stoff in das Zwielicht des Märchenhaften gerückt. Seine Quelle war eine Erzählung des Saxo Grammaticus. Bei diesem ist der blinde König der Dänenherrscher Wermund; sein Sohn heißt Uffo. Dieser hat mit dem Sohn des Sachsenkönigs um das Reich zu kämpfen. Früher stumm und stumpfen Sinnes, wacht er plötzlich, wie die Herausforderung des Sachsenkönigs kommt, aus seinem Schlummer auf. Kein Panzer ist für seine breite Brust weit genug. Kein Schwert genügt seiner Faust, so daß der König schließlich sein scharfes Schwert Skrep, das er vergraben hatte, herbringen lassen muß. Der Zweikampf findet auf einer Insel im Eiderfluß statt. Auf beiden Seiten stehen die feindlichen Heere, der Dänenkönig zuäußerst auf der Brücke, bereit, sich in den Fluß zu stürzen, wenn Uffo besiegt würde. Der Sachsenprinz hat zum Kampfe noch einen riesenstarken Knecht („insignis viribus athleta") mitgenommen. Uffo erschlägt zuerst diesen und dann den Königssohn. Und beidemal erkennt sein Vater an dem Klang des Schwertes den Schlag seines Sohnes.

Uhland hat alles Geschichtlich-Bestimmte der Vorlage beseitigt und nur durch Bezeichnungen wie „nordische Fechter", Skalden und den Namen Gunild mehr die Stimmung des nordischen Altertums zu erregen gesucht. Ihm war es nur um die Herausarbeitung des allgemein menschlichen Konfliktes zu tun: einem hilflosen Greis steht in seiner höchsten Not sein junger Sohn bei. So kämpft man bei ihm nicht um das Reich, sondern um die Tochter. Der Königssohn hat nicht mit dem feindlichen Prinzen, sondern mit einem Räuber zu streiten, dessen Gestalt augenscheinlich aus dem Begleiter des Sachsenprinzen hervorgewachsen ist („Der Räuber groß und wild"; „O Sohn, der Feind ist riesenstark"). Der Fluß ist zum Meere geworden, das in die Stimmungssphäre des Nordens besser paßt. Aber das dankbare Motiv von dem am Ufer stehenden König, der bereit ist, sich ins Wasser zu stürzen („Und fällst du, so verschlinge die Flut mich armen Greis!"), sowie das von dem Klang des Schwertes hat Uhland sich nicht entgehen lassen. Keine Frage, der Vorgang hat in seinem Gedicht an individueller Bestimmtheit verloren. Er tritt uns bei Saxo ursprünglicher, wilder entgegen. Bei Uhland ist er gemildert, „idealisiert". „Im edeln Gedichte", schrieb er einmal, „soll alles edel sein. . . Das Leben wie es ist, ist nicht edel, aber es muß aufgefaßt werden in einem edeln Gemüte und dargestellt sein mit edelm Geiste. Das zeigt die Volkspoesie." Das Allgemein-Menschliche tritt durch diese veredelnde Vereinfachung sehr stark in dem Gedichte hervor, vor allem in dem Schlußbilde: der König zwischen Sohn und Tochter, der Greis zwischen dem Retter und der Geretteten.

Die meisten Balladen Uhlands sind örtlich und zeitlich bestimmt. So „Bertran de Born", „Graf Eberhart der Rauschebart", „Taillefer", die Rolandsballaden. Die Art der Formung des Stoffes ist aber auch hier die gleiche typisierende. So hat er in Bertran de Born die geschichtliche Gestalt des Troubadours aller bloß individuellen Züge entkleidet. In seiner Quelle — Diez' Leben und Werke der Troubadours (1829) — fand er ein farbenreiches, mit vielen Einzelheiten ausgestattetes Bild des Sängers. Bertran lebte um 1190, war Baron von Perigord, Herr des Schlosses Hautefort. In dem Streit der Söhne Heinrichs II. von England untereinander und gegen ihren Vater nahm er Partei für den Sohn Heinrich gegen dessen Bruder Richard Löwenherz. Als der Vater gegen Heinrich auszog, um ihn zum Frieden mit Richard zu zwingen, erkrankte Heinrich an einem Fieber in dem Schlosse Martel. Er flehte seinen Vater um Vergebung und bat ihn, an sein Sterbelager zu kommen. Der König, von seinen Freunden vor Verrat gewarnt, sandte ihm nur seinen Ring als Zeichen seiner Verzeihung. Da ließ sich Heinrich, nachdem er seine Sünden bekannt, in einem härenen Hemd und mit einem Strick um den Hals, auf eine Streu von Asche legen und

starb. Bertran beklagte seinen Tod in einem schönen Lied. Bald darauf wurde sein Schloß gebrochen und er gefangen genommen. Vor Heinrich II. geführt, wurde er von diesem übel empfangen. „Bertran, Bertran," sagte er, „Ihr habt Euch einmal gerühmt, daß Ihr nicht die Hälfte Eures Verstandes nötig hättet; jetzt aber scheint er Euch ganz not zu tun." „Herr," versetzte Bertran, „es ist wahr, daß ich dies gesagt habe, und ich habe Euch damit die Wahrheit gesagt, allein nun habe ich ihn nicht mehr." „Wieso?" fragte der König. „Herr," versetzte Bertran, „an dem Tage, wo Euer Sohn starb, verlor ich Verstand und Bewußtsein." Der König gab ihm darauf seine Besitzungen und seine Freiheit zurück. Außerdem berichtet Diez noch von einem Verhältnis Bertrans zu Mathilde, der Tochter Heinrichs II., der Gattin Herzog Heinrichs des Löwen. Er war ein wilder, händelsüchtiger Geselle, der den erlahmenden Kampfeseifer seines Herrn immer wieder durch heftigste Sirventes („Dienstlieder") aufstachelte. Der einzig menschlich schöne Zug an ihm ist die Treue gegen Heinrich.

Und dieser Zug mag Uhland, der in seinen beiden Dramen die Treue so rührend besungen, zuerst zu dem Stoffe hingezogen haben: der Sänger und Ritter, seinem Herrn treu ergeben, für ihn leidend. So rückt er dieses Motiv in die Mitte und stellt es an der wirksamen Situation dar, wie der gefesselte Troubadour vor den König geführt wird und sich das witzige Gespräch abspielt. Von allem Häßlichen, Zänkischen reinigt er Bertrans Charakter. Auch seine „zornigen Schlachtgesänge" scheinen berechtigt zu sein. Um sein Verhältnis zu Heinrich noch rührender zu machen, läßt er diesen Seite an Seite mit seinem Lehensmann kämpfen, an einem Pfeile vor Montforts Tor fallen und in den Armen Bertrans im Fluche des Vaters sterben. Das Verhältnis zu Mathilde, das bei Diez nur als konventioneller Minnedienst erscheint, ist gesteigert und tritt nach dem Gesetz der Symmetrie dem Verhältnis zu Heinrich zur Seite. Die Gestalt Bertrans wächst, wenn ihm „zu Liebe Königskinder trugen ihres Vaters Zorn". Die nähere Begründung des Gegensatzes zwischen Kindern und Vater überläßt Uhland, nach dem Vorbild der Volksballade, unserer Phantasie. So tritt aus dem Stoffe das Reinmenschliche idealisiert hervor. Der geschichtliche Vorgang ist vereinfacht, ohne daß er, wie in dem „Blinden König" fast zur Unkenntlichkeit verallgemeinert wäre. Uhland hat den Namen des Helden beibehalten und geographische Begriffe genannt: Autafort (= Hautefort, das im trochäischen Versmaß häßlich geklungen hätte), Perigord und Ventadorn. Martel hat er durch das sprechendere Montfort ersetzt.

Diese typisierende Behandlung der Stoffe hat seine Balladen dem Verständnis des Volkes nahe gerückt. Aber er mußte sie doch gelegentlich mit dem Opfer der tieferen Wahrheit bezahlen. Das

menschliche Geschehen wickelt sich manchmal gar zu einfach ab und seine Gestalten von Königen, Sängern, Rittern, die ganze Kulturwelt des Mittelalters, gerät hie und da ins Konventionelle, Flache, Kindliche. Der König ist bei ihm eigentlich immer der Herrscher des Märchenbuches: er trägt eine Krone auf dem Kopfe und einen Purpurmantel um die Schultern, wie es in dem „Schloß am Meere" heißt:

Sahest du oben gehen
Den König und sein Gemahl?
Der roten Mäntel Wehen,
Der goldnen Kronen Strahl?

In der Formgebung sind die rein lyrischen Gedichte ursprünglicher als die Balladen. Eine solche organische Einheit von Inhalt und Form, wie sie Uhland in dem Frühlingsliede „Die linden Lüfte sind erwacht" erreicht hat, findet sich in keiner Ballade. Nirgends wächst da das Strophengebilde aus dem Stimmungsgehalt des Stoffes heraus. Seine Strophenformen sind einfach-volkstümlich. Mit Glück hat er die Nibelungenstrophe erneuert (mit Angleichung der vierten Zeile an die drei ersten), so in des „Sängers Fluch". Aber auch romanische Formen, wie Sonett und Glosse, bildet er geschickt nach. Die rhythmische Gestaltung seiner Verse hält mit edelm Maß die Mitte zwischen der an den Alten geschulten klassischen Verstechnik mit ihrem strengen Wechsel von Hebung und Senkung und der freieren, nur die Hebungen bezeichnenden germanischen Versbildung. Er belebt etwa den steifen Gang der Jamben durch einen eingestreuten Anapäst:

Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch und hehr,
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer.

Er zählt auch individualisierend nur die Hebungen:

Hast du das Schloß gesehen,
Das hohe Schloß am Meer?
Golden und rosig wehen
Die Wolken drüber her.

Es möchte sich niederneigen
In die spiegelklare Flut;
Es möchte streben und steigen
In der Abendwolken Glut.

Seine Sprache ist einfach und von edler Schönheit. Alles Geheimnisvolle, Dunkle und Verworrene liegt ihm fern. Er ist zu verständig, um dämonisch zu sein. Durch sparsame Einstreuung von verschollenen guten Wörtern gibt er seinem Stil gelegentlich ein altertümliches Gepräge. Er sagt: „Die Gute, die ich meine (= liebe)" in: „Maiklage". „Einen bessern findst du nit" („Der gute Kamerad"). „Vierfältig Tuch zur Wat" („Klein Roland").

Uhlands Lyrik ist keine bezaubernde romantische Wunderblume mit phantastischen Blättern und berauschendem Duft. Sie ist eine Blume, wie sie überall in Deutschland im Frühling auf den Wiesen wächst. Es war das Gefühl tiefer Treue gegen sein Volk, das ihn so singen hieß. Und das Volk hat es ihm gelohnt. Vor der Zeit ist Uhlands Dichten versiegt, wie er selber es schon 1812 prophezeit:

Singst du nicht dein ganzes Leben,
Sing doch in der Jugend Drang!
Nur im Blütenmond erheben
Nachtigallen ihren Sang.

Seine Gedichte füllen einen mäßigen Band. Aber es gibt kaum einen deutschen Dichter, von dem, im Verhältnis zu dem Umfange seines Werkes, so viele Gedichte Gemeingut geworden sind, wie von Uhland.

Wenn man Uhlands Schaffen die poetisch-wissenschaftliche Fassung des schwäbischen, weiterhin des deutsch-germanischen Wesens nennen kann, so scheint in seinem Freunde Justinus Kerner (1786—1862) schwäbische Natur Person geworden zu sein. Der Stoff ist bei beiden der gleiche. Aber wie unendlich verschieden, was beide als Menschen, Denker und Dichter daraus gemacht!

Schon das Äußere zeigt den denkbar größten Gegensatz: Uhland klein, schmächtig; sein Gesicht verschlossen, hausbacken, verständig. Kerner groß und dick, sein Gesicht offen, voll, strahlend, gutmütig. Ebenso das Bild der geistigen Persönlichkeiten. Uhland geradlinig fast wie ein Lineal. Kerner eine phantastisch verschlungene Arabeske.

Wer das „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“ (1849) liest, staunt immer wieder über die Fülle barocker Gestalten und Vorfälle, die sich durch Kerners Leben schlingen. Wie wundervoll etwa die Gestalt des Professors Mayer, der, wie die Franzosen kommen, den Schlüssel zur Speisekammer in die Wasserkufe wirft und ins Kamin hinaufsteigt, um nicht als Geisel verschleppt zu werden! Oder der dicke Brunnenmacher Kämpf, der sich vor dem Mittagessen als Voressen einen halben Kalbsschlegel oder eine Platte voll Würste samt dem entsprechenden Quantum Wein oder Bier zuführt! Oder der dünne Perückenmacher Fribolin, der in seinem eng anliegenden weißen gestrickten Wämschen, gleichen Beinkleidern und Strümpfen wie ein lichter Sonnenfaden pfeilschnell durch die Gassen schießt! Wie köstlich, aber auch ergreifend all das Erleben des Knaben in Ludwigsburg, Maulbronn und Heilbronn! Als Kerner 1809 durch Deutschland reiste, schrieb er Uhland: „Dann hab' ich noch solche Dinge erlebt, die ich Dir aus Ärger, weil Du sie für erdichtet halten würdest, nicht schreibe . . ., so sonderbar, daß ich mich oft, bei Gott! recht mit Anstrengung besinne, ob nicht alles ein Traum ist.“ Wenn je einer, so besaß Kerner den Blick für das Seltsame, Phantastische, Kuriose, weil er selber durch und durch genial war. Ein Teil der aus dem Formlosen reich und ursprünglich schaffenden Natur, die durch immer neue Einfälle verblüfft.

Zu der Natur hat er denn auch ein besonders inniges Verhältnis. Um die Reinheit der Natur zu erhalten, hat er die Erfindungen der Verkehrstechnik — Dampfer, Dampfwagen und Luftschiff — verwünscht („Im Grase“). In seiner „Letzten Bitte“ wünscht er in

Waldeinsamkeit, ferne von den Menschen, begraben zu werden, „Wann funkeln durchs Gezweig die Abendsterne".

Dann aber geht und laßt das Grab in Ruh'!
Verborgen und vergessen werd' die Stätte!
Efeu und Moos deck' ganz den Hügel zu,
Und nur das wunde Reh find' ihn zum Bette.

So will er gleichsam in den Mutterschoß der Natur zurückkehren, ein Teil des Waldlebens werden. Seine Sinne trinken nicht nur die äußeren Reize der Welt: die weite Bläue des Himmels, die goldnen Wolken, den grünen Schmelz der Bäume, die satten Farben der Blumen, den Gesang der Vögel und das Brausen des Sturms. Sein Verstand vergleicht nicht nur die ragende Tanne mit der geschmeidigen Rebe und stellt ihre Bedeutung für das Menschenleben fest („Preis der Tanne"). Seine Seele taucht auch tief unter in das rätselvolle Innere der Natur, die für den Arzt auch das Menschenleben umschließt. Sie lebt in dem Herzen der Welt, sie verspürt seine Pulsschläge, sie fühlt seine Störungen und Zuckungen. Er wußte das und hielt sich für auserwählt, das Innere der Welt zu deuten. Als der Knabe in seine Entwicklungsjahre kam, befiel ihn eine schwere Erkrankung der Magennerven. Er vermochte die Speisen nicht mehr bei sich zu behalten und magerte immer mehr ab. Die Kuren, die die Ärzte verordneten, schienen das Übel nur zu verschlimmern. Da geriet er durch Zufall dem Magnetiseur Gmelin von Heilbronn in die Hände, und dieser behandelte ihn, indem er ihm fest ins Auge schaute, ihn vom Kopf bis in die Magengegend bestrich und ihm mehrmals die Herzgrube behauchte. Nun setzte die Genesung ein. Zugleich war aber auch die Seele des Empfänglichen in wunderbaren Verkehr mit den inneren Mächten des Lebens gesetzt und ihre Zauberkräfte geweckt. Er selbst erzählt in seinem „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit": „Bei meinem damals ohnedies vorherrschenden Gemütsleben hatte jene magnetische Manipulation, so kurz sie auch war, ein magnetisches Leben in mir erweckt, das mir von dort an jene weissagenden Träume und Ahnungen gab und in mir später selbst eine Vorliebe für die Erscheinungen des Nachtlebens der Natur, für Magnetismus und Pneumatologie schuf." Die Gabe weissagender Träume stellte sich ein. Er trat in Verkehr mit Geistern und Gespenstern, an deren Existenz er in einer wunderlichen Mischung von kindlichem Vertrauen und ironischer Überlegenheit glaubte. Die Gabe, durch Magnetisieren zu heilen, schuf später, als er 1819 Oberamtsarzt in Weinsberg geworden war, seinen Ruhm. Da hat er von 1826 bis 1829 die in ihren Nerven völlig zerrüttete Kaufmannsfrau Friederike Hauffe aus Prevorst, einem Dorfe im Oberamt Marbach, behandelt. Er zeichnete die seltsamen Visionen dieser „Seherin von Prevorst" als Offenbarungen aus dem Reiche der Abgeschiedenen auf.

So ist Kerner, wo Uhland nur durch das stofflich-wissenschaftliche Interesse der Altertumsforschung mit der Romantik verbunden ist, mit ihrem innersten irrationalen Wesen verwachsen. Seine Gabe zu magnetisieren, profetische Träume zu deuten und durch seine Willenskraft Teile der körperlichen Welt zu verändern, erinnert an Novalis' magischen Idealismus, seine Originalität an Brentano und Arnim. Nur daß das Romantische bei ihm mit einer gehörigen Dosis schwäbischer Gemütlichkeit versetzt ist. Seine Geister tragen gleichsam eine Zipfelmütze. Seiner Mystik fehlt die Spannung und Überspannung eines Novalis, das Dämonisch-Flackernde eines Brentano. Der Verkehr mit der Geisterwelt ist ihm zum täglichen Brote geworden. Wohl singt er einmal:

Schmerz ist Grundton der Natur;
Schmerz des Waldes rauschend Singen,
Schmerz — des Baches murmelnd Springen,
Und am meist aus Menschen Scherz
Tönt als Grundton Schmerz, nur Schmerz.

Das klingt trübe. Aber wenn man die Gesamtheit seines Lebens und Schaffens betrachtet, so weht der Grundton Schmerz durch sie hin nur etwa wie das Seufzen der von Kerner so sehr geliebten Äolsharfe über die anmutige und gemütliche Landschaft Schwabens: er erhöht den Reiz der Stimmung. Wie unendlich weit steht dieser Trübsinn ab von der Zerrissenheit und Unseligkeit eines Byron oder Lenau! Was Kerner an den Rändern des Weltschmerzes festhielt und ihm nur schaudernde Blicke in die schwarze Tiefe gönnte, war der Reichtum seines Gemütes.

In seinen Gedichten schüttet er ihn aus. Die Natur mit Gras und Baum, mit Fluß und Wind, mit Nacht und Tag, mit Tier und Mensch, spiegelt ihn. Dem täglichen Tun und Treiben gibt er Bedeutung. Wie Uhland in poetisierter Hausbackenheit die Freuden der Metzelsuppe gepriesen, so scheut sich Kerner nicht, das Lob des Flachses und der Spindel zu singen. Näher an den Rand des Abgrundes, darin das Lebensgeheimnis dämmert, tritt er in seinen erzählenden Gedichten: etwa in den Balladen von den „Vier wahnsinnigen Brüdern", die Gottes Zorn mit Wahnsinn geschlagen, weil die Wüstlinge einst eine Totenmesse (beim Absingen des Dies irae) gestört, oder von „Graf Olbertus von Calw", der trüb von seinem üppigen Weibe geschieden, um in der Einsamkeit der Berge als Einsiedler zu leben, und der als abgeschiedener Geist, wie seine Frau sich wieder verheiratet, ihr den Ehering ins Hochzeitsglas wirft.

Und doch, wer würde aus diesen Gedichten schließen, daß Kerner wirklich an Gespenster geglaubt und daß sie ihm mehr als bloßes poetisches Motiv gewesen? Weht nicht aus Goethes „Braut von Korinth" mehr Geisterschauer als aus allen Gedichten Kerners zusammen? Daran aber ist doch wohl eine künstlerische Schwäche schuld: er ist zu sehr im Stofflichen stecken geblieben.

Ein Stoff strömt erst dann den Atem des Lebens aus, wenn er nicht mehr als Stoff empfunden wird. Wenn des Dichters Erleben und Kunstschaffen ihm eine Seele eingoß, die ihm eine Gestalt schuf als lebendigen Kontur. In der „Braut von Korinth" entströmt das Gespensterhafte dieser Form: der Sprache, dem Rhythmus und Strophenbau. Kerner aber hat es sich meist zu leicht gemacht. Es genügt doch nicht, eine Sage aufzugreifen, ihr ein ungefähr passendes Versmaß als bequemes Gewand überzuwerfen und dann Satz um Satz in ihm einherschreiten zu lassen, wie er es z. B. im „Geiger von Gmünd" getan. Er stellt so Poetisches, d. h. stofflich Poetisches dar, aber er stellt es nicht poetisch dar.

Da ist ihm der Reichtum seines Gemütes zum Unheil gediehen. Er verlockte ihn zu allzu leichtem Schaffen. Manchmal ist ihm ein Gedicht auf den ersten Wurf gelungen, wie das rauschende „Wanderlied": „Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein", oder das wehmütige „Stirb, Lieb' und Freud'!" („Zu Augsburg steht ein hohes Haus"), die beide ihre Vertoner fanden und in den Liederschatz des Volkes übergingen. Am saubersten arbeitet er in der Regel, wo er sich begnügt, im lyrischen Epigramme zwischen Bild und Gegenstand einen Vergleich zu ziehen, so in der „Äolsharfe in der Ruine":

In des Turms zerfallner Mauer
Tönet bei der Lüfte Gleiten
Mit bald halb zerrissnen Saiten
Eine Harfe noch voll Trauer.

In zerfallner Körperhülle
Sitzt ein Herz, noch halb besaitet,
Oft ihm noch ein Lied entgleitet
Schmerzreich in der Nächte Stille.

Aber in längeren Gedichten, zumal in den Balladen, schlottert die Form um den Stoff, bauscht sich da zu einer häßlichen Falte und enthüllt dort eine Blöße. Und so hat denn Uhland mit dem kargeren Gute seines Geistes doch viel stärker gewirkt, weil er es zusammenzuhalten wußte, indes Kerner das seinige wahllos ausschüttete, und weil er treu und behutsam bildete, wo Kerner seinen Reichtum wachsen ließ, der Natur gleich, wie er meinte.

Soviel Kerner von Uhland sich entfernt nach der Seite des Dämonischen, so weit stehen Gustav Schwab und Karl Mayer von ihm ab in der Richtung des Bürgerlich-Braven.

Gustav Schwab (1792—1850), der Sohn eines hochgeschätzten schwäbischen Schulmannes und Gelehrten, den Friedrich der Große einmal als Mitglied der Akademie nach Berlin ziehen wollte, hat ein geistig angeregtes und breites, aber wenig tiefes Leben geführt. Eine wohlbedachte Erziehung leitet ihn in die Normalspur höheren Bürgertums. Das Ansehen des Vaters und die Beziehungen der Familie öffnen ihm die Türen aller literarischen Notabilitäten, sogar die Goethes. Auf einer Bildungsreise nach dem Norden wird er mit Rückert und Chamisso, Fouqué und Schleiermacher befreundet. Aber am wohlsten fühlt er sich in Berlin im Hause des

Literarhistorikers Franz Horn, dessen Bücher den nervenprickelnden Tee der romantischen Ästhetik in zehnmal abgebrühtem Aufguß servieren. Dann wird er selber ein Schulmann, der eine gründliche Liebe zum klassischen Altertum, vor allem zu Horaz, mit strengkirchlichem Protestantismus und ehrenhafter Gesinnungstreue gegenüber dem angestammten Herrscherhause wohl zu vereinen weiß und im Nebenamt als Übersetzer, Redakteur (des poetischen Teils von Cottas Morgenblatt nach dem Tode von Wilhelm Hauff), Herausgeber des Musenalmanachs (mit Chamisso), Jugendschriftsteller (Die deutschen Volksbücher und Die schönsten Sagen des klassischen Altertums) und als Dichter tätig ist. Die Schule hat ihm denn auch gedankt, indem sie mehrere seiner Gedichte in den eisernen Bestand der Lesebücher aufnahm und ihm im Gedächtnis der Jugend zu dauerndem Ruhme verhalf.

Aber doch wohl eher wegen ihrer Gesinnungstüchtigkeit, ihrer Lehrhaftigkeit, ihres „romantischen" Stoffes und ihrer leichtfaßlichen Darbietung, als wegen ihres hohen künstlerischen Wertes. Denn Schwab fehlt die Ursprünglichkeit des dichterischen Erlebnisses ganz und gar. Niemals gelangt seine seelische Entwicklung an den Punkt, wo sich das eigengewachsene Ich mit dem objektiven Lauf der Dinge auseinanderzusetzen hat und aus dieser Auseinandersetzung ein Weltbild und eine Weltstimmung schafft. Die Wirklichkeit tritt ihm nicht als schöpfungsbereites Chaos, sondern als geformtes Leben entgegen. Er lebt nach und mit, er erlebt nicht und wird ein Schauer und Dichter aus zweiter Hand. Die Schulbildung, im weitesten Sinne des Wortes, ist ihm Stoff und Form seines Schaffens. Wo sein Blick auf der Natur weilt oder in die eigene Seele taucht, sieht er, was andere vor ihm gesehen, und spricht es in ihren Worten aus — nur matter, weil es Echo aus dem Dichterwald, nicht Hineinruf ist. Man hört z. B. romantischen Klang in einem seiner schönsten lyrischen Gedichte, „Das Wort der Liebe", aber er tönt nicht aus des Herzens Tiefen:

O aller Berge Quellen,
Tönt mit berauschten Wellen
Vernehmlich durch die Luft,
O aller Täler Bäume,
Säuselt mir leise Träume,
Und sendet süßen Duft!

Es sollen alle Sinne
Der Freude werden inne,
Die heut mein Herz begeht,
In allen Farben, Tönen
Lebe das Wort der Schönen,
Das mir im Geiste steht!

Er ist noch geschwätziger als Kerner und zerdehnt die mageren Gedanken und Gefühle oft ganz unerträglich; denn er ist auch heller und nüchterner. Seine lyrischen Gedichte sind keine gemalten Fensterscheiben, die erst glänzen, wenn man ins Innere der Kirche getreten ist. Sie sind helles Glas, durch das man ungehindert von außen hindurchblicken kann — nicht in eine Kirche, sondern in eine Schulstube, wo die Bänke in Reihen

stehen. Ordnung herrscht in ihnen und Regelmäßigkeit. Schon in der Anlage der zweibändigen Ausgabe von 1828/9. Die „Lieder und vermischten Gedichte" im ersten Bande folgen sich in chronologischen Gruppen, und jeder Gruppe sind am Schlusse noch die Sonette beigegeben, die zum poetischen „Ertrag" der betreffenden Jahre gehören. Aber auch im Innern der Gedichte reiht sich eine Vorstellung klar und sauber an die andere. Es schmeckt doch recht stark nach Schulordnung, wenn in dem vielgesungenen „Lied eines abziehenden Burschen" („Bemooster Bursche zieh' ich aus") der Reihe nach all die Orte aufgezählt werden, von denen der Bursche Abschied nimmt: die Straßen, die Kneipen, die Hörsäle, der Karzer, der Fechtboden, Liebchens Haus...

So kann sich Schwabs nachbildende Begabung erst da mit Gedeihen zeigen, wo sie nicht aus dem Schacht eigenen Erlebens zu schöpfen hat, sondern einem festen Stoffe gegenübersteht, im besondern einer Sage oder Anekdote, die an sich schon, durch frühere Aufzeichner oder den Volksmund, Sinn oder wenigstens poetische Wirksamkeit erhalten hat. Stoffe zu vertiefen und das Zufällige zu geschichtlicher Bedeutung zu erheben, ist ihm nur selten gegeben; etwa in dem „Gewitter" („Urahne, Großmutter, Mutter und Kind"), während „Der Reiter und der Bodensee" nur durch den pointierten Stoff wirkt, aber der innern Wahrheit entbehrt. Er kann nur nachzeichnen, versifizieren, in den Formen, die er seiner ausgebreiteten Lektüre, vor allem aber seinem Herrn und Meister Uhland verdankt. Denn — und das gilt nicht nur für Schwab, sondern für eine Legion von sogenannten Balladendichtern jener und der folgenden Jahrzehnte — Uhlands an den alten deutschen Formen erbaute Sprache war ein bequemes Vehikel, um alle die zahllosen Ortssagen, die man eifrig sammelte, in Umlauf zu setzen.

Für Karl Mayer (1786—1870) ist die Natur die Vorratskammer, aus der er unermüdlich seine Motive holt, und sie bleibt ihm genau so sehr rein stofflich, wie Schwab das Reich des äußeren Geschehens. An diesem Poeten ist Goethes Naturlyrik völlig spurlos vorübergerauscht. Man fühlt sich, durchblättert man seine Gedichte (sie erschienen als „Lieder" zuerst 1833), an Brockes oder die schwächern Gedichte der Göttinger erinnert. Die Natur ist für ihn nicht ein wunderreiches und strahlendes Lebendiges, das im Gedichte aus der innigen, fühlend-denkenden Durchdringung von Ich und Welt aufersteht, sondern ein Kuriositätenkabinett, das zu Erbauung und Frommen des Menschen angelegt ist, worin in müßigen oder trübseligen Stunden herrlich zu kramen ist, und an deren Inhalt ein sinniges Gemüt allerlei nützliche Betrachtung anknüpfen kann. Hunderte von artigen Sächelchen gibt es da: Bächlein, die traulich murmeln und sich im Waldesgrün verlieren; moosige Steine, die sich malerisch aufeinander legen, säuselnde Lüftchen,

raschelndes Schilf, buntgefärbte Blümchen und wehende Gräschen, dazu das ganze Kleingewimmel von Mücken, Faltern, Libellen, Wasserspinnen usw. Und anmutig ist auch der Wechsel der Witterung und der Jahreszeiten, vor allem der Frühling, der das genießende Schlendern durch die Natur wieder gestattet, und der Sommer, vor dessen Glutstrahlen das grüne Schattendach des Waldes so angenehm schützt. Wie der Bürger von Spaziergängen am Sonntagnachmittag etwa mit einem Blümchen im Knopfloch nach Hause kehrt, so hat Mayer unterwegs ein Liedchen gepflückt:

Frühlingsgräser durch die Hand
Laß ich müßig streifen,
Ohne inneren Verband
Maigedanken schweifen.

In den Fingern dort und hier
Bleibt ein Blümchen hängen,
Oder geht ein Lied mit mir
Heim von meinen Gängen.

Es ist, wie er selber sagt, „leichte Ware", was er so heimträgt, und sein Naturverhältnis ist wirklich „ohne inneren Verband". Sein Blick ist nur auf das Kleine und Einzelne eingestellt, das er nicht eigentlich seelisch durchdringt (weil die Beziehung auf ein Ganzes und Großes fehlt), sondern nur gemütvoll genießt. Er hat den Sinn für malerische Arrangements:

Ein zarter Busch von blauen Glocken
Blüht hier auf altem Weidenbaum
Und lacht hinunter unerschrocken
In seiner Höhlung schwarzen Raum.

Und es entzückt ihn, wenn der goldne Käfer in die volle Rose niedertaucht und darin herumkrabbelt, daß sie sanft hin und her schwankt. Manchmal weiß er aus dem Naturbildchen sinnige Betrachtung herauszuholen:

Gleite, riesle, kleiner Quell,
Und in deinen Spiegel hell
Lächle das Vergißmeinnicht
Gelb und blaues Himmelslicht!

Einsam fließt dahin, Minuten,
Meines Lebens leise Fluten!
Traget mir in holdem Schimmer
Bild und Angedenken immer!

Aber niemals schwebt, von der Glut seines Herzens gelöst, das Unsagbare und Ahnungsvolle echter Naturlyrik über seinen Bildchen. Es ist:

Alles heimlich [= traut], hell und wach,
Tierchen, Pflanzen, Geist und Bach.

An das Kleine und Kleinliche verloren, das in abgeschlossener Gestalt vor ihm steht, ohne das tiefe Gefühl für das traumhafte Weben und Fluten im Innern der Gesamtnatur, entbehrt er auch des Formsinnes. So zierlich seine Liedepigramme geprägt scheinen, ihre Form ist nicht von innen gewachsen. Die verschiedensten Stoffe und Stimmungen trägt er in der gleichen kurzversigen Zierlichkeit vor. Die Alpengipfel der Schweiz müssen sich in die gleichen Schubladchen ducken, in denen sich die Kieselsteine seiner Heimat breit machen, und das eintönige Niederrauschen des Regens tanzt in dem „Regenlied" in Anapästen einher.

So ist das einzige Gefühl, das seine Lieder in ihrer Gesamtheit ausatmen, eine trostlose Langeweile. Man sieht, durch Verkleinerungsgläser und in Feldchen abgeteilt, eine Natur, die das nicht ist, was sie sein soll: Leben und Schöpfung.

Da greift der jüngere Johann Georg Fischer (1816—1897) in ganz andere Tiefen der Natur hinunter, wenn er auch künstlerisch eine weniger geschlossene und klar umrissene Persönlichkeit ist als Mayer. Genaue Vertrautheit mit dem Leben in Wald und Flur, mit Vogel- und Pflanzenwelt war das Erbe, das dem Zimmermannssohn seine dörfliche Heimat in die Stadt mitgab. „Wenn die Bücher zusammengeschlagen waren — erzählt er, — jetzt hinaus in den Wald! Sah ich auch unterwegs einem Storch oder einer Lerche so lange nach, bis der eine nur noch ein Punkt am Gewölk erschien, oder der andere ganz darin verschwand, oder watete ich durchs Wiesengras, das mir bis unter die Arme reichte, so lockte doch insgeheim noch ein stärkerer, der stärkste Punkt, denn des Waldes dunkle Mündung sah herein wie das Tor, das zur Entzückung führt, und durch das ich viel leichter hinein als wieder herauszubringen war."

Aber diese Vertrautheit mit der Natur begnügte sich nicht mit der sinnlichen Oberfläche der Dinge. Ein an Goethe erinnernder pantheistischer Sinn lockt ihn ins Innere und treibt ihn, das Leben mit deutender Inbrunst zu erfühlen. Der Vierzehn- oder Fünfzehnjährige verliebt sich in eine ältere Dorfschöne und sehnt die Geliebte in die Natur hinein, deren Blumen ihm nun Bilder von ihr werden. Ein symbolischer Zug kommt in seine Lyrik: er muß „aus der Natur die Menschenseele, und aus der Menschenseele die Natur empfangen". So weben Natur und Menschenleben durcheinander in dem auch rhythmisch reizvollen Liedchen „In der Kirschenblüt'":

Draußen am Platz
In der Kirschenblüt' [Schatz,
Beim Bronnen hat mich geherzt mein
Nicht zu singen und sagen.

Ach wie herrlich im Sonnenschein
Rauschte der Quell! — daß dich
Gott behüt',
Trink ihn, selige Kirschenblüt',
Samt der Sonne ins Herz hinein,
Goldene Früchte wirst du tragen,
Wo draußen am Platz
In der Kirschenblüt'
Mich geherzt mein Schatz,
Nicht zu singen und sagen.

Wenn Mayer sich nur zu gern damit begnügt, die Oberfläche der Dinge abzutasten, so verliert sich Fischer dagegen oft in ihren Tiefen. Das dichterische Gefühlserlebnis wird nicht Anschauung, es bleibt rhythmisch bewegtes Denken, Grübeln. Nicht umsonst hat er die poetische Hymnenform, die auseinander quellenden kürzeren oder längeren Versreihen so sehr geliebt. Aber die hinreißende Leidenschaft durchglüht den Gedanken zu wenig, und es bleibt bei der lyrisch gehobenen Reflexion, deren Dunkel nicht immer wirklicher Tiefsinn ist. Doch auch in der Gedankenlyrik gelingt ihm gelegent-

lich ein scharfgefaßtes Gedicht, wie etwa „Der Auferstandene“:

Zu dir aus Liebe bin ich gestorben heut,
Aus Liebe zu dir hat mich der Tod erfreut.

Weil stark die Liebe, daß sie den Tod zerbricht,
Behielt der Tod im Grab meine Liebe nicht.

Die Frauen seh'n mich wandeln im Morgenstrahl,
Mit den Betrübten saß ich am Abendmahl,

Damit ich sei, wo Liebe vonnöten ist,
Und wandle, wo du, harrende Menschheit, bist,

Daß du wissest, in jedem Leiden sei ich dabei,
Daß ein Gott des Lebens in jedem Tode sei,

Und glaubest an jenen heiligen Donnerschlag,
Der die Fesseln bricht am großen Befreiungstag.

Der Boden der landschaftlich bestimmten Dichtung ist damit freilich verlassen, wie denn Fischer überhaupt derjenige der schwäbischen Lyriker ist, dessen Gedichte am wenigsten stofflich und seelisch an die Geschichte und Natur seiner Heimat gebunden sind. Und das ist ihnen wohl bekommen. Denn auch die Geschichte der schwäbischen Lyrik lehrt, daß ein Stück Land, aus dem man Jahr für Jahr die gleichen Früchte zieht, ohne ihm von außen Nahrung zuzuführen, rasch ausgesogen wird, und daß seine Früchte verkümmern. Das Bild, das Heinrich Heine, von den Schwaben, vor allem von Gustav Pfizer, gereizt, in seinem „Schwabenspiegel“ den Schwaben vorhält, ist im ganzen gewiß verzerrt; aber im einzelnen ist doch mancher wahre Zug darin, und es ist nicht nur boshaft, wenn er mit einem Seitenblick auf die großen Schwaben, die, wie Schiller, Schelling, Hegel, ihr Land verließen, oder in ihm doch, wie Strauß, keine Stellung fanden, die Dichter der „schwäbischen Schule“ verspottet, daß sie „hübsch patriotisch und gemütlich zu Hause bleiben bei den Gelbveiglein und Metzelsuppen des teuren Schwabenlandes“.

Zwei Dichter heben sich von der Schar der Verspotteten ab: ein längst berühmter, Ludwig Uhland, und ein noch namenloser, nur mit drei Kreuzen angedeuteter: Eduard Mörike, der ein „ganz ausgezeichneter Dichter der schwäbischen Schule“ sein solle und nicht bloß Maikäfer, sondern sogar Lerchen und Wachteln besinge.

Als Heine dies schrieb, urteilte er nur vom Hörensagen. Im gleichen Jahre — 1838 — ließ Mörike seine Gedichte erscheinen, die Heine recht und unrecht gaben und vor allem bewiesen, daß Schwaben die Kraft hatte, der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts ihren größten Lyriker zu schenken.

Sechstes Kapitel.

Eduard Mörike.

Nachdem Eduard Mörike gestorben war, schrieb Gottfried Keller: „Es ist gewissermaßen wie beim Abscheiden eines stillen Zauberers im Gebirge oder beim Verschwinden eines Hausgeistes, das man erst später inne wird."

Es ist in der Tat etwas Dämonisches um Mörike. Wer mit den vom Verstand gezüchteten Begriffen der Wissenschaft ihm naht, dem entschwindet er, wie ein Geist vor dem hellichten Tage, und hinwiederum offenbart er die ganze Fülle und Schönheit seiner Seele doch nicht dem dumpfen Gemüte, sondern nur dem geschulten Geiste. In einem tieferen Sinne als etwa Eichendorff muß man ihn als webende Natur bezeichnen. Denn wie sie einzig ist er vernunftvoll und sinnlich, kühl und heiß, hell und dunkel, kunstvoll und formlos zugleich. Mit einem Worte: mystisch, an lyrischer Urkraft nur Goethe vergleichbar. Darin liegt auch die Erklärung dafür, daß er so spät erst durchgedrungen. Auch der literarische Ruhm muß langsam reifen bei einem Dichter, dessen Hervorbringen ein Wachsenlassen ist.

Sein Leben lang fühlte Mörike selber sich an das dunkle Innere der Natur gebunden. Durch seine ganze Jugend zieht sich die Neigung, vor dem hellen Tage sich in Höhlen und Kämmerchen zu verkriechen und da an künstlich-geheimnisvollem Lichte die schimmernden Gewebe der Phantasie aufblitzen zu lassen. Dem Kinde dient ein dämmeriger Verschlag unterm Dache als Kammer der Träume, und zwei Astlöcher, das eine dunkel, das andere bei Sonnenschein rötlich durchleuchtet, beherbergen böse und gute Geister. Der Seminarist in Urach baut sich ein Hüttchen in den Berg hinein und findet, daß eine gewisse Einsamkeit dem Gedeihen der höhern Sinne notwendig sei. „Lieber!", gesteht er Waiblinger, „in dieser abgeschiedenen Zelle, bei diesem brennenden, freundlichen Lichte — da, ich kann Dir's nicht nennen, wie ich mich da fühle . . ." Der Student in Tübingen liest in einer alten Brunnenstube mit seinen nächsten Freunden bei flackernder Kerze Homer, Shakespeare und Goethe. Und der Pfarrer endlich zeichnet für Kerner seine und anderer Beobachtungen über das Spuken des Geistes Rabausch in dem Pfarrhause zu Cleversulzbach mit wissenschaftlicher Gründlichkeit auf.

So ist sein Verhältnis zu dem Ganzen der Natur von vornherein ein innerliches. Er lebt und webt in ihren Kräften, die ihm durchaus wunderbar sind, und lauscht mit gläubiger Seele in ihre Gründe hinunter. Man mag sich dabei erinnern, daß auf der Universität einer seiner Lehrer der romantische Naturphilosoph Adam Karl Eschenmayer war, ein ausgesprochener Mystiker, der Kerners

Geisterwesen philosophisch zu begründen suchte und den heftigsten Kampf gegen den Hegelschen Rationalismus führte.

Aber bei all seiner Versunkenheit in die dunkeln Tiefen des Naturwunders, dessen Schlüssel er in den Gründen seines eigenen Selbst sucht, hat er auch die Sinne offen für die nicht geringeren Wunder der äußeren Welt. Er hat die Spinnen nicht nur, wie der kindliche Nolten, gefüttert, sondern auch beobachtet. Ein Künstler, der in seinen Zeichnungen die Dinge mit so sicherm Strich wiederzugeben weiß, hat seinen Blick lange und treu auf ihnen ruhen lassen. Und welche Freude besaß er noch spät an dem tausendfältigen Kleinleben der Natur und den Formen, in denen es wächst! An den Singvögeln, mit denen er sein Pfarrhaus bevölkert, den Staren, die er sprechen lehrt, den Versteinerungen, in denen er eine wissenschaftliche Kenntnis erlangte! An jedem Gräslein, das dem auf der Erde Ruhenden in die Nase sticht! Wie weiß er die äußere Gestalt der „zierlich langgebeineten, jungfräulichen" Stechmücke in der „Waldplage" anschaulich zu machen!

Seine Naturinnerlichkeit schuf für diese Freude an der genau beobachteten Außenwelt immer wieder den Gemütsinhalt und bewahrte sie vor der seelischen Leere bloßer Flächenabtastung. Zugleich aber gab die scharfe Sinnlichkeit dem dunkel flutenden Strom seines Gefühls Halt und Fassung und hielt die hölderlinhafte Sehnsucht an der Erde fest. Ihr war er verbunden wie eine schönblühende Pflanze, die die Lüfte des Himmels trinkt und ihr Haupt jedem Windhauch neigt, aber auch starke Wurzeln tief in dunkle Gründe senkt, die sie nähren. Bei ihm wieder kann man, wie bei Goethe, von dem seligen Eingebettetsein des Pantheisten in das Ganze der Natur sprechen. Für ihn hat sich die Kluft zwischen Ich und Welt, die Kant geöffnet, wieder geschlossen. Er ergibt sich einfach mit schlichter Frömmigkeit in die wundervolle Fügung des Weltlaufes, der sein Schicksal zum Guten lenkt, und betet:

Herr! schicke, was du willt,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, daß beides
Aus deinen Händen quillt.

Wundervoll drückt er einmal das gemütliche Einssein mit der Natur und zugleich das helläugige Hinausschauen in sie aus in einem Briefe an Waiblinger. Er schildert, wie er am frühen Sommermorgen, bei offnen Fenstern, in seinem Waldhäusle dem frischen Regen, der immer kernhafter auf seine Bäume tröpfelt, fein behaglich zuhört. Er findet es höchst angenehm, wenn so der Tag recht früh „mit Flößerstiefeln naß und melancholisch" angerückt kommt. „Dieser und dadurch gewissermaßen unser eigenes Wesen scheint dann einen bestimmten, geruhigen Charakter zu bekommen, das Leben selber scheint, wie das Grün von Bergen und Bäumen, auf diesem sanften, aschgrauen Grund erst

recht beachtenswert und innig. Unser Innerliches fühlt sich sonderbar geborgen und guckt wie ein Kind, das sich mit verhaltenem Jauchzen vor dem nassen Ungestüm draußen versteckt, mit hellen Augen durchs Vorhängel, bald aus jenem, bald aus diesem vergnügten Winkelchen."

Nicht als ob nun dieses sinnlich-geistige Sich-Eins-fühlen mit der Natur eitle Zufriedenheit und genügsame Bewunderung all ihrer Schönheiten gewesen wäre! Er ist weit entfernt von der kindlichen Freude eines Karl Mayer, dessen Frage an die Natur beantwortet ist, wenn ihm ein Käfer über die Hand kriecht oder ein blühender Zweig winkt. Mörike starren aus dem Dunkel, in das er forschende Blicke sendet, die Rätselaugen der Sphinx an. Ihm trägt Natur einen Schleier und hüllt sich in ein „übermenschlich Schweigen". Der Fluß, in dem er schwimmend seine Arme breitet, trägt ihm seit alten Tagen ein seltsam Märchen mit sich um und müht sich, es zu sagen. Und welche Geheimnisse erst birgt die Nacht! Da hört man:

Der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
Das aufwärts in die zärtlichen Gesänge
Der reingestimmten Lüfte summt.

Gerade die Tiefe seines Fühlens und die Empfindlichkeit seiner Sinne bedingten eine große Wehrlosigkeit gegenüber dem Leben. Wo der Intellektualist logische Fäden spannt zwischen sich und der Welt und mit ihnen das Leben bewußt und energisch zu lenken unternimmt, wie ein ungebärdiges Pferd, da ist Mörike ihm haltlos ausgeliefert, und jeder laute Ruf desselben verwundet sein Ohr, vor jedem harten Griff zuckt seine Seele zusammen. Manchmal scheint sein Wesen eine einzige Wunde zu sein. Welche Summe von Leiden ist sein Leben!

1804 in Ludwigsburg geboren, verbringt er mit Spiel und Traum die erste Jugend in dem von dem Glanz der Vergangenheit besonnten Frieden der entthronten Residenz. In seinem elften Jahre reißt ein tödliches Leiden des Vaters, den ein Schlaganfall gelähmt, seine empfindliche Seele auf, und das Gefühl bildet sich, daß damals „das Glück des Hauses in mehr als einem Betrachte zu sinken" angefangen habe. Nach einem, wie es scheint, glücklichen Jahre im Hause seines Oheims Georgii, eines im Geschmacke des 18. Jahrhunderts feingebildeten Mannes, bereitet er sich im Seminar zu Urach auf das Theologiestudium vor. Die klösterliche Zucht ist ihm ein Ärgernis wie Hölderlin, aber im traulichen Verkehr mit der Natur und seelenverwandten Freunden blüht sein Wesen auf. In Tübingen setzt er als Stiftler und dann als freier Stadtbursche sein Studium fort, mitten in einer burschenschaftlich erregten, politisch und altdeutsch sich spreizenden Studentenschaft ein in sich versunkener Träumer mit kindlichem Herzen, reicher Phantasie und tiefem Blicke.

Da stört, wie einst der Tod des Vaters die Seele des Knaben, so jetzt süße Liebesbitternis die des Jünglings aus ihrem traumhaften Wandeln und entfesselt die dämonische Urkraft des scheinbar so Harmlosen. Sinnbetörende Leidenschaft zu einem berückend schönen und irrenden Weibe, Maria Meyer, erfaßt ihn. Er sieht in einer Frauenseele, die Liebesleid, religiöser Wahn und Härte der Eltern zerwühlt, das Chaos der Gefühlskräfte branden. Ein Erleben tut sich ihm auf, das durchaus jenseits der Satzungen und Gewohnheiten bürgerlicher Moral steht. Sünde und Heiligkeit sieht er zu unlöslichem Bunde sich vermischen in der Dämmerung oder Überhelle des Bewußtseins. Wie über dem Rande der pythischen Schlucht steht er und saugt die profetischen Dämpfe ein, die seinen Sinn zu übermenschlicher Klarheit umnebeln. Er scheint der Doppelgewalt von Schönheit und Rätsel zu erliegen. Schon malt eine Geisterhand das Schattenbild Hölderlins an die Wand. Da reißt ihn im letzten Augenblick seine gesunde schwäbische Natur vom tödlichen Sturze zurück. Aber das Schicksal gibt ihn nicht ohne Lösegeld frei: statt seiner fordert es seinen Lieblingsbruder August, den 1824 ein Gehirnschlag hinwegraffte.

1826 wurde er ordiniert und Pfarrvikar auf Jahre hinaus. Erst 1834 erhielt er eine eigene Pfarrei in Cleversulzbach. Er mochte sich wohl mit seinem tiefen Gemüte, seiner wahrhaften Frömmigkeit und seiner Liebe zur Natur zum Dorfpfarrer eignen wie nur je ein Poet; und wieviel Muße gewährte ihm sein Amt zu eigener Phantasietätigkeit! Man wird, wenn er doch einmal einen Beruf ausüben mußte, keinen finden, der seinem Wesen so angemessen gewesen wäre wie der gewählte. Und doch fühlte er sich im Grunde tief unglücklich. Nicht aus Gewissensgründen; dazu war er nicht Rationalist genug, dazu lag bei ihm der Grund seiner Frömmigkeit zu sehr im Gemüte. Sondern gerade wegen seines Gemütes. Er mußte als Pfarrer in regelmäßigen Zwischenräumen seine Seele zu Gebet und Predigt stimmen, seine Gefühle und Gedanken an den Wagen der Pflicht spannen, während er sie auf weiten Wiesen schweifen lassen wollte. Er liebte als Geistlicher den regelmäßigen Rhythmus religiöser Erhebung so wenig, wie er als Dichter das freie Fluten seiner Seele in feste Metren spannte. Und den Pflichten seines Amtes fühlte er sich schon körperlich nicht gewachsen. Die ins Joch gezwängte Seele rächte sich durch wachsendes Unbehagen, Hypochondrie, Kränklichkeit, und 1843, noch nicht vierzigjährig, ließ er sich in Ruhestand versetzen. Aber bis zur Wundheit überempfindlich, wie er einmal war, mußte er sich, nun er der alten Bedrängnis los war, eine neue suchen. Es war die Ehe, die er mit Gretchen von Speeth 1851 schloß. Sie brachte ihm äußere und innere Sorge. Schließlich mußte er sich von der Frau trennen, und die letzten Jahre — er starb 1875 — war er ein Einsamer.

Es ist ein Wertherschicksal — die Tragik der Innerlichkeit. Man könnte auch sagen: die Tragik des reinen Lyrikers. Auch wenn Mörike im Leben noch so glänzend gestellt gewesen wäre; wenn er — was doch undenkbar ist — in München als Ritter an Maximilians Tafelrunde gelebt hätte: er wäre im Innersten unglücklich gewesen. Seine Bildnisse aus der späteren Zeit zeigen tief niederhangende Mundwinkel. Gram und Schlaffheit liegen darin. Die leidvolle Verdrossenheit des völlig Wehrlosen. 1824 schrieb er an Waiblinger: „Es ist überhaupt in meinem wirklichen Zustand ein besonderer peinlicher Zug, daß alles, auch das Kleinste, Unbedeutendste, was von außen Neues an mich kommt, irgendeine mir nur einigermaßen fremde Person, wenn sie sich mir auch nur flüchtig nähert, mich in das entsetzlichste, bangste Unbehagen versetzt und ängstigt, weswegen ich entweder allein oder unter den Meinigen bleibe, wo mich nichts verletzt, mich nichts aus dem unglaublich verzärtelten Gang meines innern Wesens herausstört und zwingt." Das Sich-Hingeben an die Natur mit weitaufgeschlossenen Sinnen und tieflauschendem Herzen hatte seiner Seele etwas Weichlich-Genießerisches gegeben. Es war der warme, feuchte und lockere Boden, auf dem einzig die Wunderblüte seiner Dichtung wachsen konnte. Er konnte als Dichter nicht anders, als die Natur wie die Strahlen eines dichten Regens auf sich eindringen lassen. Aber diese Willenlosigkeit wurde dem Menschen zu unendlichem Leide. Es fehlte ihm die Kraft, das Leben mit energischem Schenkeldrucke zu meistern. Er konnte sich von ihm nur tragen lassen.

Daher darf man ihm auch nicht „derbere poetische Freß- und Verdauungswerkzeuge" wünschen, wie David Friedrich Strauß es getan. Es hätte ihm nichts genützt, es hätte ihn nur zerstört, wenn er sich, nach Art seiner jungdeutschen Zeitgenossen, in die breite und bewegte Strömung eines größeren Lebenskreises geworfen hätte. Er hat in der schlafwandlerischen Sicherheit des Genies auf solche Zumutungen selber die Antwort gegeben: „Ich will, wenn ich einer Luftveränderung für meine Gehirnkammer bedarf, aus einer kleinen Reise nach einer ansehnlichen Stadt mehr ziehen und meine poetische Musterkarte stärker bereichern als der verwöhnte Städter, der mitten auf dem Tummelplatze des gestalt- und farbreichsten Lebens wohnt. Eben die Seltenheit pikanter Erscheinungen schärft den Blick, der sie zu ergreifen und zu steigern hat. Wenige, aber starke Eindrücke von außen! — ihre Verarbeitung muß im ruhigen, bescheidenen Winkel geschehen; auf dem ruhigen Hintergrund wird sich ihr Kolorit erhöhen, und die Hauptsache muß doch aus der Tiefe des eigenen Wesens kommen."

In der Tat. So völlig geschieden sind die Reiche des Wirklichen und des Künstlerischen, daß, wer mit seinem ganzen oder meisten Wesen sich im Wirklichen tummelt, wohl imstande ist, an seiner Ge-

staltung mitzuschaffen, aber unfähig, das Bild des Lebens im Kunstwerke auferstehen zu lassen, während der, der sich immer wieder aus dem Wirklichen in die Ruhe seines Selbst flüchtet, erst das Leben in seinem geistigen Wesensgehalte zu erfassen und im Bilde darzustellen vermag. Faust, ehe er den Schatten der Helena an die Wand zaubert, d. h. ein Kunstwerk schafft, muß erst aus dem bunten Karnevalstreiben ins Reich der Mütter fliehen, wo in raum- und zeitloser Leere die Urbilder alles Geschaffenen schweben. Darum vermag auch Mörike, der Abseitsstehende und scheinbar Ruhende, die innere Bewegung und das atmende Sichheben und -senken des Lebens darzustellen, indessen die Gebilde seiner jungdeutschen Zeitgenossen, die sich auf allen Gassen umtrieben, den Eindruck trockener Starrheit und leerer Konstruktion machen.

Und so ist von dem Verhältnis dieses rätselhaften Menschen zur Natur zu sagen, daß es nur deswegen so tief und unmittelbar sein konnte, weil Mörike nicht nur mit seinem Fühlen in ihr lebte, sondern auch mit seinem wachen Verstand ihr gegenüberstand. Er war kein Bauer, der seinen Samen in den Boden der Erde legte und ihn zu Früchten reifen ließ. Er zog seine Früchte auf Beeten des Geistes und warf die Steine nicht, wie der pflügende Landmann, unwillig aus dem Acker, sondern sammelte sie als Zeugen wissenschaftlichen Geistes in Schachteln und Schränke. Er war auch der Natur gegenüber der Gebildete. Im Elternhause, dessen väterliches Oberhaupt neben seinem ärztlichen Berufe Philosophie trieb, im Hause des feinen Rokokomenschen Georgii, in Seminar und Universität hatte er die Bildung der Zeit in sich einströmen lassen. Er wußte der verworrenen Gegenwart die zur Wesenhaftigkeit geklärten Gestalten und Kunstwerke des Altertums gegenüberzustellen und die dumpfen Geräusche der Natur durch die wohllautenden Harmonien mozartscher Musik rhythmisch und klanglich zu gliedern. Diese reiche und tiefe Bildung, die sein Inneres barg, machte ihn des Gegensatzes zwischen Natur und Geist sich bewußt. Sie gab seinem Wesen der allmächtigen Natur gegenüber Halt und Eigenwert. Sie bot ihm Trost in den leidvollen Anfechtungen der harten Außenwelt. Sie erst entband die schöpferischen Kräfte seines Innern.

Mörikes Phantasie ist eine durchaus ursprüngliche. Sie gleicht der bildenden Kraft der Dichter der Urzeit. Sie ist symbolisch und schafft Mythen. Sie schaut Gestalten und Geschehnisse nicht in die Natur hinein, wie Lenau und Heine es tun, sie schaut sie aus ihr heraus. Sie sieht die Gedanken Gottes über das Antlitz der Welt wandeln. Sie sieht aber auch zugleich mit den Gedanken Gottes stets das Antlitz der Welt, in dem jene Gestalt und Ausdruck suchen. Homer, wenn er die Andromache erzählen läßt vom Grabe ihres Vaters Eetion und von den Ulmen, die darauf gewachsen, sieht den natürlichen Wachstumsvorgang im Spiegel menschlichen Tuns:

Und rings mit Ulmen umpflanzten's
Bergbewohnende Nymphen, des Ägiserschütterers Töchter.

Ebenso Mörike. Wie er in seinem Waldhäuschen sitzt und der Sommertag mit Regen beginnt, sieht er den Tag „mit Flößerstiefeln naß und melancholisch angerückt" kommen. Der Frühling läßt sein „blaues Band wieder flattern durch die Lüfte". Bei Sonnenaufgang lüpft sich der Vorhang am Horizont:

Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn;
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht, halb geöffnet, süße Atemzüge:
Auf einmal blitzt das Aug' und, wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge.

Wie strömt aus dem „Gesang zu zweien in der Nacht" ein Füllhorn voll herrlichster und tiefsinnigster Mythen. Welch wundersame Tiefen erschließt der Mythos von den

„sel'gen Feen, die im blauen Saal
Zum Sphärenklang,
Und fleißig mit Gesang,
Silberne Spindeln hin und wieder drehen.

Schließlich breitet sich, wie ein köstlich farbiger Teppich, die ganze Herrlichkeit von Mörikes visionärem Traumleben vor uns aus: Orplid, die selige Insel im Stillen Ozean, mit dem Fluß Weyla und dem Niwrissee und der Felsenorgel und den Elfen und Kobolden und dem König Ulmon auf ragender Burg. Gewiß floß mancher Zug dieser mythischen Welt, die Mörike als Student mit seinen Freunden ersann, aus mittelalterlicher Dichtung, die Ludwig Uhland forschend und singend erschlossen. Aber der Zauber des Geheimnisvollen und Uralten, der diese Erfindungen umfließt, gehört Mörike zu eigen an. Und vollends das köstliche, farbig-tiefsinnige Märchen von dem sichern Mann, dem Riesen Suckelborst, der die Scheunentorflügel zu einem ungeheuern Buche zusammenbindet und darin die Wunder der Schöpfung aufzeichnet, sie den Toten zu deuten: das ist so wundervoll und aus dem Tiefsten geschöpft, wie nur die herrlichsten Märchen aus der Urzeit der Menschheit.

In einem seiner Waldlieder schildert Gottfried Keller, wie der Sturm den Eichwald durchrauscht, erst ein junges Bäumchen am Rande sacht wiegt, dann hoch sich durch die Wipfel wälzt, graulich in den Kronen singt und pfeift und in den Wurzelgrüften knarrt und dröhnt. Es ist Gott Pan, der so die Geige streicht und seine Wälder in der alten Weltenweise unterrichtet:

In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
In den sieben alten Tönen, die umfassen alle Lieder.

Mörike gleicht dem Gotte Pan, und wenn wir die Töne zählen, in denen sein Herz sein Fühlen singt, so mögen es nicht weniger als die sieben Urtöne sein. Erst wenn man den Stimmungsgehalt seiner Gedichte betrachtet, wird uns eigentlich bewußt, wie tief dämonisch

seine Natur war. Über die ganze Klaviatur menschlicher Gefühlszustände schweift seine Seele auf und ab. Wunschloses Genießen selig in sich ruhender Schönheit atmet das anmutige Gedicht „Auf eine Lampe". Tiefes Erschauern im Innern bei aller äußeren Gelassenheit zittert durch den „Gesang zu zweien in der Nacht". Süße Innigkeit brennt in „Frage und Antwort":

Fragst du mich, woher die bange
Liebe mir zum Herzen kam,
Und warum ich ihr nicht lange
Schon den bittern Stachel nahm?

Drängende Sehnsucht glüht aus dem Gedicht „Im Frühling":

Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
Ach, sag' mir, alleinzige Liebe,
Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Liebeserhörung jauchzt aus „Schön-Rohtraut":

Ihr tausend Blätter im Walde wißt,
Ich hab' Schön-Rohtrauts Mund geküßt!
— Schweig stille, mein Herze!

Sinnbetörende Leidenschaft lodert aus „Nimmersatter Liebe":

So ist die Lieb'! So ist die Lieb'!
Mit Küssen nicht zu stillen:
Wer ist ein Tor und will ein Sieb
Mit eitel Wasser füllen?

Derbe Wildheit des Rechtlosen und auf alle Sitte Pfeifenden trotzt in „Jung Volkers Lied":

— Und die mich trug im Mutterleib,
Und die mich schwang im Kissen,
Die war ein schön frech braunes Weib,
Wollte nichts vom Mannsvolk wissen.

Es schlägt die Stimmung um. In dem dritten der Peregrinagedichte (sie entstammen dem Erlebnis mit Maria Meyer) singt die Verzweiflung schmerzgeweihte Klage:

Ein Irrsal kam in die Mondscheingärten
Einer einst heiligen Liebe.
Schaudernd entdeckt' ich verjährten Betrug.
Und mit weinendem Blick, doch grausam,
Hieß ich das schlanke,
Zauberhafte Mädchen
Ferne gehen von mir.
Ach, ihre hohe Stirn
War gesenkt, denn sie liebte mich;
Aber sie zog mit Schweigen
Fort in die graue
Welt hinaus.

Endlich weint sich in weicher Wehmut die betrogene Seele aus in dem „Verlassenen Mägdlein" oder in „Agnes":

Rosenzeit! wie schnell vorbei,
Schnell vorbei
Bist du doch gegangen!
Wär' mein Lieb' nur blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen.

Aber nur wer die Fähigkeit hat, sich das Gefühl gegenständlich zu machen, vermag es in diesem Reichtum von Abtönungen und mit

dieser Stärke darzustellen. Und gegenständlich machen heißt sich auf das Wesen eines Dinges besinnen und gehört in den Bereich klarer Vernunft. Wo das Gefühl am einzelnen hängt, das sinnlich in die Seele eindringt, wo es leidend oder sich freuend im Erlebnis versinkt, da ordnet die Vernunft die einzelnen zum Ganzen, stellt zusammen und trennt und schwebt so durchaus über den Dingen als der Geist Gottes über der entstehenden Welt. Es wird doch wohl so sein, daß derjenige der Größte ist und die dauerndsten Gebilde schafft, der sie entstehen läßt im Zwielicht dunkelnden Gefühls und klarer Vernunft.

Es war Mörike gegeben, „mit angehaltenem Atem", wie er einmal an Luise Rau schreibt, „auf den Grund der eignen Seele niederzuschauen" und das dort entstehende Leben zu belauschen. Er schildert diesen Zustand in dem Gedicht „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang", das ebenso zu Recht an der Spitze seiner Sammlung steht, wie Goethes „Zueignung" dessen Gedichte eröffnet:

O flaumenleichte Zeit der dunkeln Frühe!
Welch neue Welt bewegest du in mir?
Was ist's, daß ich auf einmal nun in dir
Von sanfter Wollust meines Daseins glühe?

Auf Polarität ist alles gestellt als das Grundgesetz alles Werdens. Der Geist scheint zu fluten, zu ruhen. „Bei hellen Augen glaub' ich doch zu schwanken." Und dann, wie er die Augen schließt, sieht er wie „in lichte Feenreiche", und ein Schwarm von Bildern, Gedanken, Erinnerungen zieht an die Pforte seines Herzens. In der Seele des Schaffenden aber lebt „das Gefühl entzückter Stärke": „Der Genius jauchzt in mir." Das klare Gebilde löst sich von ihm ab, wie die Sonne ihr Auge aufschlägt. So hat Mörike selber das künstlerische Bilden ins Zwielicht gelegt und mit dem allmählichen Aufhellen des Tages aus dem Schoße der Nacht verglichen — ein Beweis mehr für die Naturgebundenheit seines ganzen Wesens.

Das Zwielicht von Gefühl und Vernunft bedingt auch Mörikes Humor. Er gleicht dem von Claudius und Hebel, aber er ist viel reicher. Im Komischen spricht sich das Wesen eines Stoffes aus, Humor ist die Lebensstimmung, die als Atmosphäre den komischen Stoff umgibt. Das Komische ist eine Sache der Erfindung, der Humor ist Frucht der seelischen Art und der Weltanschauung des Dichters. Das Komische — so mag man den verwickelten Begriff vielleicht am allgemeinsten bestimmen — ist das unerwartete Zusammentreffen zweier Gegenstände, Vorfälle oder Situationen, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen, zu der anscheinend organischen Einheit eines Geschehens, das trotz des Gegensatzes, ja Widerspruches der Glieder nicht unglücklich verläuft, sondern Heiterkeit weckt. Komisch ist es z. B., wenn ein Abgeordneter es beklagt, daß eine Behörde nicht aus vollwertigen Mitgliedern zusammengesetzt

sei, und der Zeitungsberichterstatter ihn bedauern läßt, daß die Mitglieder der Behörde nicht „vollbärtig“ seien. In verschiedener Stimmungsbeleuchtung kann das an sich komische Motiv dargeboten werden. Es kann von dem hellen Licht reinen Intellektes umspielt sein: romantische Ironie, wie sie bei Tieck im „Prinzen Zerbino“ waltet. Es kann in das schneidend helle Licht gereizten, durch Verbitterung geschärften Verstandes gerückt werden, das alles Widersinnige der Gegensätzlichkeiten grell bestrahlt: die Satire, wie sie Goethe im „Pater Brey“ übt. Es kann endlich vom vollen Strahl der sommerlichen Sonne umgoldet sein, der das Widersinnige zugleich beleuchtet und erwärmt: der Humor. Es ist Mittagsbeleuchtung, wo das Tragische, die psychische Komplementärfarbe, Mitternachtsdunkel ist. Nur der große, verstandesklare und herzenswarme Dichter gebietet über ihn, und auch er nur in seinen begnadetsten Augenblicken, wie denn auch das Sonnenlicht seine Leuchtkraft und Wärme wechselt je nach Jahres- und Tageszeit und Luftbeschaffenheit. Darum ist auch der Humor nicht etwas Einheitliches, sondern er spielt in verschiedenen Leucht- und Wärmegraden je nach der Mischung der Verstandes- und Gefühlselemente in dem augenblicklichen Seelenzustand des Dichters.

Die Skala von Mörikes Humor gleicht an Farbenreichtum dem Sonnenspektrum. Er kann sich mit harmlosen Schnurren vergnügen, aus denen man nicht viel mehr als das breite, behagliche Lachen des reinen Gemütsmenschen schallen hört. Eine Schöpfung dieser Art von Humor ist die Gestalt des Barbiers Wispel, der durch den „Maler Nolten“ und durch die Gedichte irrlichtert, oder der Vetter, der sich leidenschaftlich mit Sonnenuhrenmachen beschäftigt: der Dichter sieht den Vetter im Traum in seinem Gartenhäuschen am Spiegel stehen in der Stellung eines Mannes, der sich zu balbieren trachtet. Und in Wahrheit malt er mit schwarzer Farbe einen Halbkreis auf sein Vollmondantlitz, zeichnet dem Zirkel entlang römische Ziffern und stellt sich in die Sonne, daß der Schatten seiner Nase die Stunde weise.

Den Gegenpol mag das Gedicht vom „Sehrmann“ darstellen („An Longus“), die stark satirische Schilderung des Linealgeraden und Korrekten, Selbstgefälligen und Geckenhaften:

Was sich mit Selbstgefälligkeit Bedeutung gibt,
Amtliches Air, vornehm ablehnende Manier,
Dies und noch manches andere begreifet es.

Dazwischen breitet sich dann der ganze Reichtum von Abtönungen, gemischt aus Geist und Gemüt, aus. Die anmutige Idylle „Waldplage“ gehört hierher: der Dichter, unter seiner Lieblingsfichte beim Lesen von Klopstocks Oden von Schnaken überfallen, macht mit dem geöffneten Buche Jagd auf sie und tötet manche mit raschem Klapp. Sehr geistreich ist der Schluß:

So mag es kommen, daß ein künftger Leser wohl
Einmal in Klopstocks Oden, nicht ohn' einiges
Verwundern, auch etwelcher Schnaken sich erfreut.

— wo der Dichter doch wohl an die Doppelbedeutung von Schnake (neben Stechmücke auch Schnurre, Spaß) gedacht und damit zugleich eine allerliebste Charakteristik der gar nicht schnurrigen Oden Klopstocks gegeben hat. Vor allem aber bestrahlt die Sonne von Mörikes Humor den unübertrefflichen „Alten Turmhahn". Wie alltäglich und an sich nichtssagend ist alles, was der Hahn erzählt: Wind und Wetter, Leben der Vögel in der Luft und der Bauern im Dorf; die Fahrt in die Tiefe und die Unterbringung des Hahns auf dem Ofenkranz im Studierzimmer des Pfarrers; die Bilder auf dem Ofen; das Niederschreiben der Predigt; der Sonntag im Pfarrhause. Hier aber erkennt man so recht den künstlerischen Sinn des Humors: dem an sich Kleinen und Unbedeutenden Größe und Wert zu geben durch den geistigen Gehalt, den der Dichter aus seinem eigenen Selbst in den Stoff hineinlegt. Indem er sich voll lächelnder Güte zu dem Winzigen niederneigt, hebt er es zugleich geistig durch die einfache Gebärde des Sichniederneigens eines Menschen, der sich dabei seiner menschlichen Höhe voll bewußt bleibt. Wie schimmert durch die Seele des Turmhahnes der reiche und tiefe Geist seines Schöpfers, und es ist schlechthin genial, wie die Altklugheit, die das Tier dadurch bekommt, durch und durch als Naivität empfunden wird und seine Selbstgefälligkeit als Unschuld. In den hundertunddreizehn Jahren, da er auf dem Kirchturm stand, ist der Hahn selber unter den Menschen ein Mensch geworden, sowie etwa ein Dienstbote in langen Jahren Art und Brauch einer Herrschaft annimmt. Ganz in diesem Tone spricht er, etwas selbstgerecht, seiner Würde sich bewußt, gegenüber den Tieferstehenden wie dem Hufschmied („Der rußig Lümmel") etwas von oben herab, gegen den vorgesetzten Pfarrer die Ergebenheit selber (mit einem Schimmer Protektion, wie man es bei alten Dienstboten auch gegenüber der Herrschaft sieht), aber nicht abstoßend, weil durch jedes Wort ein kreuzbraves und grundgütiges Herz hindurchglänzt.

Ist nicht Mörike selber so eine Art Turmhahn? Reicht der Gesichtskreis, den sein leibliches Auge umspannte, viel weiter als der des Hahnes auf seiner Turmspitze? Haust er nicht, gleich jenem, in der mit tüchtiger Bildung gesättigten Luft des schwäbischen Pfarrhauses? Und quillt in seinen Gedichten nicht aus einfachstem Erleben ein unendlicher seelischer Reichtum? Er braucht nicht, wie Uhland oder Gustav Schwab, Heldenbücher und Chroniken nach Stoffen zu durchstöbern, ein weitläufiges Buch liegt beständig vor ihm aufgeschlagen, in das er wie träumend hie und da einen Blick tut. Denn sein Schaffen ist nicht, wie das Uhlands, ein sinnvoll überlegtes Auswählen aus Überliefertem, Wegschneiden, Zusammen-

ziehen und in edeln Worten Ausdrücken von Gegebenem; sondern wie ein Heraufquellen farbiger Blasen aus dunklen Tiefen, wo Fremdes und Eigenes, verwachsend und verwachsen, werdend dem Tage entgegenträumt. Es bedarf nur der leisesten, oft kaum wahrnehmbaren Erschütterung, um das schimmernde Gebilde vom Boden zu lösen. Es mag wohl öfter so zugegangen sein, wie er die Entstehung des Gedichtes „Die Schwestern" am 7. November 1837 Wilhelm Hartlaub erzählt. Er geht morgens um halb elf „bei ziemlichem Wind, aber sehr schöner Sonne" den Bach am Vörrenberg bei Cleversulzbach hinunter spazieren. Auf einmal hört er Mädchengesang. Kurz darauf kommen ihrer drei hinter einem Felsenvorsprung hervor. „Die eine, die schlankste des Kleeblatts, lief in der Mitte, und sang besonders klar und keck im rüstigen Daherschreiten, die andern wenigstens nicht falsch. Die Melodie schön, eigentümlich, was man nur sagen kann! Vom Text verstand ich nur von Zeit zu Zeit ein Wort: ‚Wir Schwestern — wir schönen'. Dies kehrte immer wieder." Auf dem Heimweg sinnt er nach, wie er den Text am schicklichsten bekommt. Im Garten ist ein Bauernmädchen mit „Schoren" beschäftigt. Die fragt er nach dem Liede, und sie sagt es ihm her:

Wir Schwestern zwei, wir schönen usw.

Er hat aber mit dieser anmutigen Geschichte dem Freund einen Bären aufgebunden. „Es ist von mir und hat sich neulich morgens im Bett unmittelbar nach dem Erwachen wie von selbst gemacht." Auch „Schön-Rohtraut" entstand morgens im Bett (31. März 1838). In einem alten Kalender, wie Klara Mörike später erzählte, oder in einem Wörterbuch, wie der Dichter selber 1868 an Schwind berichtete, fand er den ihm bis dahin unbekannten Namen. „Er leuchtete mich an als wie in einer Rosenglut, und schon war auch die Königstochter da." Wie wenig ist, was ihm die Außenwelt an „Stoff" für seinen Feuerreiter zutrug! Er sah in Tübingen den geisteskranken Hölderlin mit einer weißen Mütze unruhig in seinem Zimmer hin- und herlaufen, so daß die Mütze bald an dem, bald an jenem Fenster auftauchte. David Friedrich Strauß zog, um Mörikes Bilden zu bezeichnen, den Vergleich mit dem sagenhaften Christuskinde: Er nimmt nur eine Handvoll Erde, drückt sie ein wenig, und alsbald fliegt ein Vögelchen davon.

Und doch ist der Stoffkreis von Mörikes Lyrik von gar nicht geringem Durchmesser. Freilich von Staat und Kirche weiß er nichts zu sagen. Für die Vorgänge des politischen Lebens hatte er, wie schon der „Maler Nolten" zeigt, ein aufmerksames Auge und oft ein leidenschaftliches Interesse. Der politische Lyriker, wie Herwegh oder Freiligrath, bewegt sich in der breiten Fläche. Er muß es verstehn, Allgemeinideen einer Zeit, Wünschen des Volkes wirkungs-

volle Sprache zu leihen; er singt aus der Zeit für die Zeit; Mörikes Dimension aber ist die Tiefe. Seine Seele kennt, wie die Natur, nicht Anfang noch Ende, nicht Wand noch Decke noch Fußboden. Und die Sprache seiner Seele ist viel zu plastisch, der Stoff noch zu weich und biegsam für sie, als daß sie sich mit den glänzenden, aber harten Kristallen der Volksrhetorik schmücken könnte. Es ist also nicht die Enge des Einzellebens, was Mörike von politischer Lyrik fernhält, sondern im Gegenteil die unendliche Weite des Allebens; die Natur hört auf, wo der Staat anfängt. Die eigentlich politischen Dichter wissen nichts oder nur Oberflächliches von der Natur. Aus dem gleichen Grunde vermochte er, der Pfarrer, keine Kirchenlieder zu dichten. Seinem Gemüte, das durch und durch religiös war, widerstrebte die Darstellung der religiösen Allgemeinvorstellungen des kirchlichen Lebens. Die formende Kraft seiner Seele, die aus dem Ungeschaffenen schuf, stockte, wo sie sich festen Formen gegenübersah. Und dann: was brauchte er Gott in eigenen Liedern zu preisen, wo sein ganzes Singen ein einziges Gebet war?

Darum ist sein liebstes Stoffgebiet die Natur. Er nimmt sie durchaus in ihrem ursprünglichen Sinne: als das Schöpferische und Werdende, nicht als das Geschaffene und Ruhende. Niemals begnügt und vergnügt er sich damit, durch die Natur wie durch einen schönen Garten zu spazieren, wie Salis oder Matthisson, oder durch sie zu wandern und dann sie von einem Hügel sich in die Ferne dehnen zu sehen, wie Eichendorff. Ihm ist sie, wie Goethe, das große Lebendige, das in und um ihn wächst, aus dunklen Tiefen ans Licht drängt, Keim und Blüte und Frucht bildet, ewig beweglich. In der Nacht hört er „der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge, Das aufwärts in die zärtlichen Gesänge Der reingestimmten Lüfte summt". Er schildert das Übergehen von Nacht in Tag („In der Frühe") als ein Wachstum von Licht in der Natur, von Klarheit und Stärke in der Seele oder („An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang") als das Erwachen der schaffenden Kräfte der Seele. In „Er ist's" wird dem Dichter des Frühlings ruhendes Blau zum Flattern eines blauen Bandes:

Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
—Horch, von fern ein leiser Harfenton.

In dem herrlichen Liede „Im Frühling" spürt er, auf dem Frühlingshügel liegend, überall drängende Bewegung in sich, um sich: die Wolke wird sein Flügel; ein Vogel fliegt ihm voraus. Die Liebe, heimatlos wie die Winde, streift durch die Welt. Der Fluß wandelt. Der Sonne goldner Kuß dringt ihm tief bis ins Geblüt hinein. Bienen summen und das Herz webt Erinnerung. Wie bezeichnend ist das „Lied vom Winde", wo die Winde erzählen, daß sie keine Heimat haben:

Wir fahren
Seit viel vielen Jahren
Durch die weit weite Welt.

Oder er wirft sich („Mein Fluß") in den Fluß und läßt sich von seiner Woge wiegen:

Sie kommt auf mich herzugerannt,
Sie faßt und läßt mich wieder.

Ja, der Fluß, der ewig wandernde, wird ihm geradezu Sinnbild des Naturgeheimnisses:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit alten Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um
Und mühst dich, es zu sagen;
Du eilst so sehr und läufst so sehr,
Als müßtest du im Land umher
Man weiß nicht wen, drum fragen.

Der blaue Himmel, der sich im Flusse spiegelt und seine Farbe bestimmt, er ist des Flusses Seele; indem der Schwimmer in die Flut taucht, taucht er zugleich in den Schoß des Himmels, in die Tiefen des All. Aber auch dieses All ist nicht ein ruhendes. Es ist nur Sinnbild für Gefühlskraft, Liebe, die so tief ist, wie die „vertiefte Bläue" des im klaren Flusse sich spiegelnden Himmels, so unersättlich und nicht sättigend „mit ihrem Wechselscheine", in ihrem Schenken und Empfangen von Licht und Glanz:

Was ist so tief, so tief wie sie?
Die Liebe nur alleine.
Sie wird nicht satt und sättigt nie
Mit ihrem Wechselscheine.
— Schwill an, mein Fluß, und hebe dich!
Mit Grausen übergieße mich!
Mein Leben um das deine!

Auch Wanderlieder hat Mörike geschrieben und auch er läßt, wie Eichendorff und die anderen Spätromantiker, das Posthorn erklingen („Auf der Reise"). Aber man spürt: das Reisen ist ihm mehr ein unbehagliches Muß, und er hat im Grunde keine Freude an den wechselnden Bildern der äußeren Welt. Das scheint seinem tiefen Sinn für die Bewegung in der Natur zu widersprechen. Und ist doch nur ein Beweis dafür. Denn Wandern ist ihm eine Erregung der innern Phantasie- und Gefühlstätigkeit durch das Aufrütteln des Ruheseligen, durch das Losreißen von der Geliebten:

Zwischen süßem Schmerz,
Zwischen dumpfem Wohlbehagen
Sitz' ich nächtlich in dem Reisewagen,
Lasse mich so weit von dir, mein Herz,
Weit und immer weiter tragen.

Schweigend sitz' ich und allein,
Ich wiege mich in bunten Träumen.

Darum stellt er auch das „Heimweh" dar unter dem Bild des von der Liebsten Wandernden:

Anders wird die Welt mit jedem Schritt,
Den ich weiter von der Liebsten mache;
Mein Herz, das will nicht weiter mit.

Es ist ein Zeichen der Tiefe von Mörikes Naturgefühl, wenn immer wieder sich ihm zur Darstellung des Naturwaltens das Bild der Liebe einstellt. Und ebenso ein Zeichen der Stärke und Weite seines Liebesgefühls, wenn er es nicht anders als durch das Naturbild deuten kann. „Lieb' ist wie Wind," heißt es in dem Lied vom Winde. In „Mein Fluß" ist die Liebe so tief, wie die Tiefe des Himmels, die im Fluß sich spiegelt. In „Frage und Antwort" lautet die Antwort auf die Frage, woher die „bange Liebe mir zum Herzen kam":

Sprich, warum mit Geisterschnelle Und woher die süße Quelle
Wohl der Wind die Flügel rührt, Die verborgnen Wasser führt?

Für Mörike ist die Liebe einfach Naturgewalt, die in Wind und Wasser, in Tier und Pflanze drängt und treibt. Aber am stärksten im Menschenherzen. Er hat nicht viel Glück in der Liebe gehabt: Klärchen Neuffer und Luise Rau waren bescheidene Blumen, die seine geistige Bedeutung nicht ahnten. Maria Meyer (Peregrina), die durch das Dunkel ihres Schicksals ihn lockte und durch ihre Schönheit reizte, mußte sein sittliches Empfinden verstoßen. Als er 1845 Gretchen von Speeth kennen lernte, waren die „Gedichte" längst (1838) erschienen. So war ihm, dem Dämonisch-Leidenschaftlichen, von der Liebe vor allem die Sehnsucht beschieden. Es wird wohl darum so sein, daß er das Weben und Walten der Liebe mit solcher Glut und Tiefe darzustellen vermochte, wie außer Goethe kein deutscher Lyriker. Die Liebe ist für Mörike das Erdreich, aus dem ein ganzer reicher Garten von Blumen sproßt, wo neben der dunkelglühenden Rose der Leidenschaft die weiße Lilie der Entsagung, neben der herbstlichen Aster wehmütiger Erinnerung das Veilchen der träumenden Sehnsucht steht. Ein Garten, der niemals vergeht. Solange ein deutsches Wort ertönen wird, werden Gedichte wie „Frage und Antwort", „Schön-Rohtraut", „Agnes" und die Peregrinagesänge in ihrem an Altgold gemahnenden Schmelze leuchten.

Man könnte sagen: in Mörikes Natur- und Liebesgedichten spricht sich sein Urgefühl aus. Um sie rankt sein reicher Geist ein buntes Geflecht spielender Arabesken. Er charakterisiert das Wesen reiner Kunst („Auf eine Lampe") und entwirft das Seelengemälde einer Freundin der Sappho („Erinna an Sappho"). Er erzählt in Balladen von Königen, die ihren Thron durch schwere Taten befleckten („Die traurige Krönung"). Er berichtet von dem Weben und Schaffen der Geister und Zauberer und von dem hundertfachen Treiben der Menschen des Alltags. Seine Phantasie schwebt mit dunkel schattenden Flügeln über die schweigenden Gründe brütender Unendlichkeit, zieht sich dann wieder in ein zierliches Schneckenhäuschen zusammen und bleibt immer dieselbe und immer lebendig.

Friedrich Hebbel hat die Frage nach der Neuheit des Gedankens in der Lyrik aufgeworfen. Der Dichter, in dem Intellekt und Leiden-

schaft beständig in dramatischem Kampfe liegen, mochte so fragen. Ein Lyriker wie Mörike, bei dem alle Seelenkräfte im Gefühle eins sind, hat diese Frage niemals gestellt, sowenig wie man die Originalität der Natur jemals zum Problem erhoben hat. So wie man der Natur gegenüber das Gefühl hat, daß sie alles auf dem einfachsten und zugleich zweckmäßigsten Wege erreicht, so prägt Mörike, was er zu sagen hat, alles in der nächstliegenden und zugleich treffendsten, anschaulichsten und zugleich tiefsinnigsten Sprache. Für ihn ist Wort und Bild noch durchaus neu, Urstoff für den Schöpfer. Wenn er von der „süßen Bläue" des Himmels spricht, so tönt es so geheimnisvoll, als wäre noch niemand vor ihm eingefallen, das Wort „süß", dieses abgebrauchteste lyrische Beiwort, zu benützen. Wenn er ein Mägdlein frühmorgens am Herde stehen und Feuer anzünden läßt, wobei sie an den treulosen Geliebten denkt, so weiß er diesem einfachsten Bild eine solche Leuchtkraft und Stimmungstiefe zu verleihen, daß es uns wie eine Offenbarung überkommt. Und wenn er — in „Denk' es, o Seele!" — von Tännlein und Rosenstrauch und Rößlein spricht und Grab, so meinen wir schauernd das Leben selber den Vorhang lüften zu sehen. Denn nicht nur Wort und Bild, auch die Dinge selber sind für ihn neu wie eben geschaffen. Wenn er „Himmel" sagt, so ist das für ihn nicht die blaue oder graue Luft, die uns alltäglich umgibt, kaum noch gesehen, sondern es ist, als höbe er zum erstenmal den Blick auf und erschaute ein Wunderreich über sich. Das Gras ist ihm so grün, wie es niemand zuvor gesehen, die Liebe so seltsam wonnig und bitter, wie sie noch kein Mensch gefühlt. Die ganze Welt steht um ihn, wie Gottfried Keller einmal im „Grünen Heinrich" die Natur im Frühling beschreibt: „Die Blättchen saßen symmetrisch und zierlich an den Zweigen, zählbar, ein wenig steif, wie von der Putzmacherin angeordnet, die Einkerbungen und Fältchen noch höchst exakt und sauber, wie in Papier geschnitten und gepreßt, die Stiele und Zweigelchen rötlich lackiert, alles äußerst aufgedonnert."

Ins Gefühl des Genießenden rückt diese naturhafte Lebendigkeit vielleicht nichts so stark als Mörikes rhythmische Gestaltungskraft. Sie zeigt, wie sich in ihm lyrisches Grunderleben ausspricht. Und auch hier kann man ihn nur wieder mit Goethe vergleichen, nicht in dem Sinne, daß er Goethe nachgeschaffen hätte, sondern so, daß in ihm das rhythmische Gefühl so stark und durchaus ursprünglich schafft, wie in Goethe. An ihm kann man erfahren, was Rhythmus und was bloß Metrum ist: künstlerische Gestalt des Wellenschlages der Seele und verstandesmäßig-wissenschaftliche Regelung stärker und schwächer betonter Silben; lyrische Ursprache und Gemeinsprache der Kunstüberlieferung.

Nicht daß Mörike sich der überlieferten Formen der lyrischen Kunst nicht auch bedient hätte. Das ist ja eben seine Größe, daß er

nicht ein sogenannter Naturdichter ist und aus dem Rohen und im Rohen schafft, sondern daß die feinste Bildung seine Urkraft leitet und das Gold seiner Singstimme klar und volltönig herausgearbeitet hat. So bildet er, der Theokrit mit so feiner Einfühlung übersetzte, antike Formen aufs eleganteste nach. Er schreibt Elegien und Epigramme in Distichen, wie das zierlich-geistreiche Gedicht „Lose Ware", das in Catulls Liedern oder in Goethes Römischen Elegien stehen könnte. Er bedient sich im „Märchen vom sichern Mann" des epischen Hexameters, in der „Waldplage" des jambischen Trimeters (mit der hübschen Begründung wegen der zweimal drei Füße der Schnaken!). Er gestaltet Sonette nach romantischer Art und weiß, etwa in dem letzten der Peregrinagedichte („Die Liebe, sagt man, steht am Pfahl gebunden") aus dem zierlichen Gefäß betäubende Düfte strömen zu lassen. Er schreibt Stanzen („Der Besuch in Urach") und Knittelverse („Der alte Turmhahn") trotz Goethe.

Aber seine ganze rhythmische Genialität entfaltet sich doch erst da, wo er, jedes metrischen Zwanges ledig, frei aus dem unendlichen Fluten des Gefühles schöpfen und, wie Goethes Brahmanin, die Welle zum Kunstgebilde ballen kann. Da zeigt es sich, wie sein rhythmischer Sinn durch und durch deutsch ist, als ob in dem uralten Boden Schwabens seit der Zeit der Minnesänger die Gabe rhythmischer Kunst über die Jahrhunderte geschlummert und in Eduard Mörike wieder aufgewacht wäre. Er braucht keine mittelalterliche Nibelungenstrophe zu erneuern, wie Uhland; er schafft neue Vers- und Strophengebilde aus dem Unergründlichen seiner Natur heraus. So weich und biegsam ist der plastische Stoff seiner Sprache, daß jede Welle des Gefühls mühelos in ihm das ihr gemäße rhythmische Gebilde hervortreibt. Es ist nicht ein verstandesmäßiges Auswählen, sondern ein triebmäßiges Wachsenlassen; nicht ein Herzählen von betonten und unbetonten Silben an den Fingern, sondern ein Hörbarmachen des Herzschlages durch eine glasdünne Wand hindurch.

In der ersten Strophe des wundervollen Gedichtes „Im Frühling" wandeln, vom Rhythmus getragen, Gefühl und Vorstellung zwischen träumerischer Versonnenheit und drängender Sehnsucht. Indes der Leib auf dem Frühlingshügel ruht, schwingt sich der Geist auf die Wolke und fliegt mit dem Vogel (man beachte das Aufschnellen des Rhythmus in der dritten Zeile) ins Weite:

Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
Ach, sag' mir, alleinzige Liebe,
Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Nun breitet die Seele sich gleichsam der alleinzigen Liebe weit hin, um aus dem Hingegebensein neue Sehnsucht zu schöpfen:

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen,
Sehnend,
Sich dehnend
In Lieben und Hoffen.
Frühling, was bist du gewillt?
Wann werd' ich gestillt?

Jetzt kehrt die Seele gleichsam wieder in sich selber zurück und betrachtet die Abdrücke der Dinge in ihrem Innern und ihr eigenes Weben. Der Rhythmus wird gelassener, die Bewegung innerlicher:

Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Kuß
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun, als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.

Ich denke dies und denke das,
Ich sehne mich, und weiß nicht recht nach was:
Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
— Alte unnennbare Tage!

Mörike bildet mit Vorliebe freie Rhythmen, oder er hält, wo er strophisch gliedert, nach Art des Volksliedes, nur die Zahl der Hebungen im Verse fest und läßt den Gefühlsrhythmus die Senkungen bestimmen. So in dem „Verlassenen Mägdlein" („Früh, wann die Hähne krähn"). Aber auch wo er sich in den Zwang des Metrums fügt, weiß er den Gefühlsgehalt der Vorstellungen, dem metrischen Zwange zum Trotz, auszuschöpfen und erzielt oft höchst reizvolle Kreuzungen von Verston und Gefühlsbetonung. So in dem „Jägerlied", wo die erste Strophe den zierlichen Tritt des Vogels und die zierlichere Handschrift der Geliebten durch das zierliche Trippeln der fünf regelrecht gebauten Trochäen andeutet:

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in ferne Land.

Nun aber wechseln Gefühl und Bild. Die Höhe und Geschwindigkeit der Liebesgedanken wird durch den Vergleich mit dem aufsteigenden Reiher versinnlicht. Das äußere Versmaß bleibt das gleiche. Aber der innere Rhythmus hat sich gewandelt. Es fallen auf metrisch hochbetonte Stellen gefühls- und anschauungsarme Wörter, und der Rhythmus belebt sich, schnellt fliegend in die Höhe:

In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
Dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt:
Tausendmal so hoch und so geschwind
Die Gedanken treuer Liebe sind.

Wenn der Ruhm des Meistersingers die Erfindung einer neuen Strophenform war, so mag auch Mörike diesen Ruhm füglich beanspruchen. Nur mit dem Unterschiede, daß die Strophen der Meistersinger äußerlich mechanische und verstandesmäßig gefertigte Gebilde sind und die Strophen Mörikes von innen gewachsene. Er besitzt, was Goethe die innere Form nennt. Daher ihre unmittelbar ergreifende Stimmungskraft. Es wird sich niemand dem Zauber der Strophenform von „Schön-Rohtraut" entziehen, oder von „Agnes", wo der zweimalige Refrain wie ein ferner Erinnerungswiderhall des einst genossenen Glückes nachklingt.

Vielleicht ist kaum ein Gedicht Mörikes so sehr imstande, das Geheimnis seiner künstlerischen Formkraft aufzudecken, wie „Um Mitternacht". Gefühl und Bild, Anschauung und musikalischer Ausdruck vereinigen sich hier so innig, daß eine Wirkung höchster Kunst entsteht. Das Erlebnis der Mitternacht schafft die Gefühlseinheit oder die lyrische Idee: Scheinbar völliger Stillstand des Lebens, in Wahrheit fortdauerndes Wachstum im Innern. Also Polarität von Ruhe und Bewegung als Inhalt des Lebens. Aus dieser Zweieinheit gestaltet Mörikes Phantasie ein wundervolles Bild:

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
Vom Tage
Vom heute gewesenen Tage.

Das uralt alte Schlummerlied,
Sie achtet's nicht, sie ist es müd';
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flücht'gen Stunden gleichgeschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenen Tage.

Der Bildmittelpunkt ist die Vorstellung der im labilen Gleichgewicht schwebenden Wage — das Symbol der Mitternacht, der schmalen Grenze zwischen dem entschwindenden Gestern und dem entstehenden Heute; der Schein des stillstehenden Lebens (auch „Der flüchtigen Stunden gleichgeschwungnes Joch" geht auf das Bild von der Wage: das „gleichgeschwungne Joch" ist der horizontale Wagebalken; die „flücht'gen Stunden" sind die sonst ruhelos auf- und absteigenden Schalen). Nach dieser Ruhe sehnt sich die müde Nacht, die träumend an der Berge Wand lehnt. Das Lied von der nimmermüden Bewegung des Lebens singen die Quellen.

Gliederung und klanglich-rhythmische Gestaltung prägen diese Zweieinheit der bildlichen Anschauung aufs lebendigste aus. Zwei

Strophen schließen sich zum Gedichte zusammen; jede teilt sich in zwei Hälften: Nacht und Quellen, zusammengehalten durch ihre Beziehung zum Bilde der (scheinbar) ruhenden Zeit. Der Rhythmus ist in der ersten Hälfte jeder Strophe ruhig-jambisch, in der zweiten beweglich-jambisch-anapästisch; doch werden in der ersten Hälfte die bewegteren vierfüßigen Jamben der beiden ersten Zeilen durch schleppender empfundene fünffüßige in der dritten und vierten Zeile abgelöst, während in der zweiten Strophenhälfte das kurze „Vom Tage" und das darauf folgende dreihebige „Vom heute gewesenen Tage" nach den zwei vierhebigen die hastige Beweglichkeit noch steigern. So singt sich uns in der ersten Strophenhälfte die Ruhe, in der zweiten die Bewegung ins Ohr. Klanglich wirken die männlichen Reime abschließend, beruhigend, vor allem da sie in ihrer Mehrzahl nicht aus kurzen Silben bestehen und fast lauter dunkle Vokale haben: nun — ruhn; hervor — Ohr; -lied — müd; noch — Joch. Zu diesen männlichen Reimen bildet der weibliche Ausgang der beiden letzten Zeilen jeder Strophe einen starkgefühlten Gegensatz: er drückt durch das nachklingende e und den offenen Vokal der Tonsilbe Ruhelosigkeit aus. Nimmt man dazu noch den Klang- und Stimmungsgehalt einzelner Wörter, wie „des Himmels Bläue", die einen Blick in unendliche Tiefen öffnet, oder das geschäftig-geschwätzige „gewesenen" oder die Monotonie des zweimaligen „Vom Tage" — so begreift man den Zauber der Stimmung, den die Strophen ausatmen, bis zu einem gewissen Grade, ohne daß damit der Verstand den letzten Schleier von der Seele des Gedichtes gezogen hätte.

Denn vermöchte er es, Mörike wäre nicht Mörike: schaffende Urkraft der Natur, der es beliebte, sich einmal im lyrischen Liede zu offenbaren, wie sie sonst Blätter und Blüten gestaltet.

Siebentes Kapitel.

Adelbert von Chamisso.

Im Jahre 1790, als die Revolution ihre Wellen nach der Champagne schlug und das Stammschloß Boncourt eingeäschert, die reichen Güter konfisziert wurden, mußte sich die Familie Chamisso aus Frankreich flüchten. Sie hatte nichts gerettet als das nackte Leben. In Lüttich, im Haag, in Düsseldorf und Würzburg, in Baireuth und Berlin aß man das bittere Brot des Exils, das die Söhne durch Miniaturenmalen erwerben halfen.

Louis Charles Adelaide — der spätere Adelbert — war zur Zeit der Flucht neun Jahre alt. Sein ganzes Leben klagt, wie tief sich das schmerzvolle Ereignis in seine Seele grub. Er, der Sprößling einer der reichsten Familien der Gegend, herangewachsen in dem Prunk eines Rokokoschlosses und geborgen in der Hut weiter Wälder, in

dem Sturm einer Schreckensstunde auf die Straße gestellt, ein Heimatloser, von Ort zu Ort ziehend, so bettelarm, daß man in Würzburg allen Ernstes den Plan erwog, den Comte de Chamisso einem Tischler in die Lehre zu geben! Es fand sich freilich dann eine standesgemäßere, wenn auch nicht gewissere Versorgung: er wurde Page bei der Königin Luise von Preußen und erhielt eine sorgfältige Ausbildung. Ein Page freilich, der zum Hofdienst von Hause aus verdorben war. Als ihn auf einem Hofballe die Königinmutter fragte, warum er nicht tanze, erwiderte er in linkischer Ehrlichkeit: er habe keine Lust dazu; „man muß sein Talent zu nichts zwingen, wozu man kein Geschick hat".

Von 1798 bis 1806 diente er im preußischen Heere. Mit Freuden war er Soldat geworden. Der Einblick in die Verhältnisse machte ihn wie Heinrich von Kleist tief unglücklich. Er taugte wenig zu der „Propertät", um die sich damals alles im Heere drehte. Denn die Sache war ihm stets wichtiger als der Schein. So floh er vom Exerzierfelde, wo ihn das Zurechthobeln der Rekruten anekelte, zu den Büchern und von den Militärs zu Studenten und Gelehrten, Philosophen und Literaten. Von den französischen Aufklärern wurde Rousseau schon jetzt des spätern Naturforschers Freund, während Voltaire gegenüber Schiller keine Gnade fand. Mächtig zog ihn Kant an, der in ihm nicht wie in Heinrich von Kleist den fanatischen Widerspruch eines radikalen Realismus zerbrach; neben Kant von den Philosophen am stärksten Fichte. Schon begann er selber zu dichten, bis 1801 französisch, später deutsch.

Mit solchen Allotria (wozu noch ein eifriges Studium des Lateinischen und Griechischen kam) ließ sich der Gamaschendienst leidlich ertragen. Schlimmer schon war der politische Zwiespalt im Herzen. War Chamisso Franzose, war er Preuße? Im Grunde war er eine Mischung aus beiden. Schon sein Aussehen und Gebaren sagte das, wie Varnhagen es in seinen Denkwürdigkeiten charakterisiert. Sprache, Bewußtsein, Sinnesart, Manieren und Wendungen erinnerten an den Franzosen; aber sein ganzes Wesen war mit einer besonderen, seinen Landsleuten sonst nicht gerade eigenen Ungeschicklichkeit behaftet. „Seine langen Beine, die knappe Uniform, der Hut und Degen, der Zopf, der Stock und die Handschuhe, alles konnte ihm unvermutet Ärgernis machen." Solange das republikanische Frankreich sich gegen die royalistischen Emigranten feindselig hielt, mochte Chamisso wohl im preußischen Heere dienen. Aber als 1801 Bonaparte den Verbannten die Heimkehr gestattete und auch Chamissos Familie von der Erlaubnis Gebrauch machte; als in Frankreich alles auf eine neue Monarchie zusteuerte, Bonaparte seine Hand begehrlich und herrisch auch über Deutschland hielt und die Entwicklung der Dinge zu einem Waffengange zwischen Frankreich und Preußen drängte: da fühlte Chamisso sich zwischen zwei zum

Absturz bereiten Felsblöcken eingeklemmt. Seine Stimmung wurde düsterer. Quälende Unruhe zog ihn hierhin und dorthin. Und dabei war er an Händen und Füßen gelähmt, Soldat in einer zu schwankender Untätigkeit und ziellosem Hin- und Herziehen verdammten Armee. Seine Briefe klagen und zürnen. An Varnhagen schreibt er am 1. Dezember 1805: „Kein Volk, kein Vaterland, einzeln müssen wir's treiben!" — „Siehe, das hast du mir aus dem Herzen in das Ohr geschrieen, daß ich erschrak und mir die Tränen, die rollenden, von den Wangen wischte. — O das muß in allen allen meinen Briefen schon gesteckt haben." Am 26. Februar 1806 an denselben: „Meine Seele ist in den Tod betrübt. Die Zeit vergeht und rinnt fort und fort. Ich aber mühsamen Schlafes schlafe in bangen Träumen und fühle mich gebunden und gehalten." Er forderte seinen Abschied aus der Armee. Die Erledigung seines Gesuches ward verschoben. Da griff der Krieg in sein Schicksal ein und erfüllte, was ihm der preußische König versagte. Hameln, wo Chamisso in Garnison stand, kapitulierte im November 1806 schimpflich vor Napoleon. Der Dichter mußte grollend seinen Degen strecken und erhielt einen Paß nach Frankreich.

Des Soldatenrockes war er nun ledig, aber was nun? Er rückte gegen das dreißigste Jahr und hatte keinen Beruf, nicht einmal Berufskenntnisse. Seine Stimmung blieb düster und gequält. „Mein Leben", schrieb er im Oktober 1808 an Fouqué, „hat sich in öden Sand geschlagen und verloren. Mir ist vieles abhanden gekommen, vieles zertrümmert und zerronnen, und ich habe für das teure Geld wenig genug eingekauft, ein Pfund Alter und ein Quentchen bittern Erfahrungsextrakt. Übrigens ist die Welt überall mit Brettern zugenagelt, und ich weiß nicht, wo aus noch ein." Sein äußeres Leben in diesen Jahren ist ein Schwanken zwischen Deutschland und Frankreich. Eine Zeitlang gehörte er zum geistigen Hofstaate der Madame de Staël in Chaumont, Fossé und Coppet. Hier fand er seinen Lebensberuf, die Botanik. Sie zu studieren, ging er im Herbst 1812 nach Berlin zurück, ein einunddreißigjähriger Student. So schien Ruhe in seine Seele eingekehrt zu sein. Da rissen die Freiheitskriege den Zwiespalt, der sein Wesen teilte, aufs neue auf. Er, dem Deutschland die Wahlheimat geworden, mußte tatlos in der Ecke stehen, während Deutschlands Söhne zum Kampfe zogen. Nicht einmal mit seinem Liede konnte er mitstreiten. So fühlte er, wo die andern das Glück der Hingabe und einen Weg zur Freiheit sahen, nur seelische Bedrückung. Er klagte:

Das ist die Not der schweren Zeit!
Das ist die schwere Zeit der Not!
Das ist die schwere Not der Zeit!
Das ist die Zeit der schweren Not!

In der Gestalt des schattenlosen, von allen rechtschaffenen Menschen

gemiedenen Pechvogels Peter Schlemihl löste sich damals, was ihn quälte, von seiner Seele. Nicht nur seine Heimatlosigkeit, wie ja der Gehalt echt poetischer Symbole niemals durch einen einzigen Begriff ausgeschöpft werden kann. Der Zwiespalt reicht viel tiefer und weiter. Auch das Abseitsstehen des gesellschaftlich oft fast unmöglichen Sonderlings, Liebesenttäuschung und nicht zuletzt seine Stellung zu der Philosophie und Naturwissenschaft der Zeit haben daran gearbeitet. Und damit ist, neben dem politischen, der zweite große Konflikt genannt, der Chamisso von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen schied: der Konflikt der Weltanschauung.

Der Klassizismus hatte das Ideal einer allseitigen und harmonischen Humanitätsbildung aufgestellt. In dem Pantheismus der idealistischen Philosophie hatten die schöpferischen Kräfte des Gefühls, des Willens, des Denkens und der Phantasie nach dem Riß, den die kantische Kritik zwischen Ich und Welt aufgedeckt, sich aufs neue zur Einheit einer systematischen Metaphysik zusammengeschlossen, die sich anheischig machte, ein lückenloses Bild der Welt zu geben. Chamisso hatte in seiner Jugend die Grundgedanken der kritischen Philosophie sich zu eigen gemacht. Er hatte mit hohem Lob von Fichte gesprochen; aber augenscheinlich mehr von der sittlichen Kraft, die sich in diesem Manne verkörperte, als von seinen metaphysischen Konstruktionen. In der Folge stellte er sich der Metaphysik immer schroffer entgegen. Wie unphilosophisch klingt es — gegenüber den bestimmten Ansichten der Idealisten über Gott und Welt —, wenn er 1811 bekennt: „Die Tage wollt' ich einmal gern wissen, was ich von mir und der Welt und Gott und sonst dergleichen dachte und glaubte — da erfand ich denn, daß ich eigentlich von alle dem nichts Bestimmtes dachte und glaubte." Und nach dem Erscheinen des „Schlemihl" noch schärfer: Das erste, was er hasse und verachte, sei die Philosophie. „Mir ist das müßige Konstruieren a priori und Deduzieren und Wissenschaft Aufstellen von jedem Quark und Haarspalten zum Ekel geworden; leben will ich meiner Ethik... Der Wissenschaft will ich durch Beobachtung und Erfahrung, Sammlung und Vergleichen mich nähern." Die geistige Spezialisierung des 19. Jahrhunderts, fraglos ein Zersetzungsprozeß, meldete sich in ihm. Sein Verstandesdenken schied sich von Gefühl und Phantasiekraft, wie von dem sittlichen Wollen und Handeln. Das Denken äußerte sich als Methode der exakten wissenschaftlichen Forschung; Gefühl und Phantasie sprachen sich im Dichtwerk aus; der sittliche Wille aber, unbekümmert um die ästhetischen Formen des Zusammenlebens, schuf sich eine um so wertvollere praktische Moral. Die Stoa wurde seine Führerin, das stoische Handbüchlein des Epiktet sein Testament. Die Lehre von der Einheit von Vernunft und Natur, von der Naturgesetzmäßigkeit, der sich der wahre Weise, mit Bezwingung seiner Leidenschaften, zu un-

terwerfen hat, konnte ihm Ruhe und Glück bringen. Stimmte sie doch aufs schönste zu Grundlehren des Christentums, sobald man nur Naturgesetzmäßigkeit religiös als göttliche Allmacht faßte. Er konnte neben der Bitte des Unservaters: „Dein Wille geschehe!“ ohne Bedenken ein Wort aus Epiktet stellen: „Verlange nicht, daß das Geschehende geschieht, wie du willst; sondern wolle das Geschehende, wie es geschieht; und du wirst glücklich sein.“ Die Stoa genügte nicht nur seinem religiösen Bedürfnisse, sie mochte auch die Begründung seines Forscherberufes sein, der ihn zur Beobachtung der Erscheinung der Naturgesetze leitete. Sie war ihm überhaupt gänzlich auf den Leib geschnitten. Der Weise, dem die ganze Welt geistiges Vaterland ist, galt ihr mehr als der Bürger, dessen Herz am einzelnen Staate hängt: für Chamissos irdische Heimatlosigkeit der schönste Trost. Sogar seine Sorglosigkeit in der äußeren Erscheinung und gegenüber den gesellschaftlichen Gebräuchen fand er in der Stoa als des wahren Weisen einzig würdig gepriesen. Dafür sahen beide das letzte Ziel aller Philosophie in der wahren Moral. Epiktets Handbüchlein ist eine Sammlung von praktischen Lebensregeln, die die sittliche Haltung des Weisen genau umschreiben. In Chamisso aber steigert sich die Betonung des Sittlichen im Leben gelegentlich zu herbstem Rigorismus. „Den möglichsten Grad der Reinheit“, schrieb er 1811 an Hitzig, „überall zu erzeugen, wobei ich mit bin, ist wohl das Hauptgesetz meines Wesens.“

Der von den Menschen wegen seiner Schattenlosigkeit gemiedene Peter Schlemihl findet schließlich sein Glück als Einsiedler in der Thebais, wo er die Natur erforschen, von wo aus er mit seinen Siebenmeilenstiefeln die ganze Erde forschend durchwandern kann. Chamisso teilt diesen Hang zum Einsiedlertum mit seinem poetischen Ebenbild. Sein Stoizismus, der das Ziel des Lebens nicht im tätigen Mitwirken in Gesellschaft und Staat, sondern in der weisen Heiterkeit und Gottergebenheit der in sich beruhigten Seele sieht, und seine frühe Liebe zu Rousseau haben im Bunde mit seinem schmerzlichen Schicksale diese Neigung geschaffen. In zufriedener Abgeschiedenheit, jenseits der konventionellen Verpflichtungen der Gesellschaft und des staatlichen Gefüges seinem Innern und seiner Liebe zur Natur leben, war das nicht das Höchste? „Mangel an Talent für die Welt“, schreibt er 1810 an Fouqué, „und Abneigung gegen dieselbe ... sind mein Einsiedlerberuf; ich habe keine Lust am Spiele der Welt, ich habe auch keinen Ort in ihr... Ich wollte nur wohlwollenden Gesinnungen leben, in die Stille und die Dunkelheit mich zurücke ziehen und mit leisem Sinn für Natur und Kunst mein Leben zieren.“ Als sein Freund Hitzig mit seinem jungen Weibe 1804 nach Warschau zog, schrieb ihm Chamisso: „Ob ich Dein Glück preisen und es Dir gönnen kann, weißt Du, denn Du kennst mich doch wohl. O wie würde jenes unstete Verlangen, das

aus den bedrängenden Schranken hinaus in die Weite mich ruft, vieles zu erfahren, zu erkennen, durch Schlachten mich zu schlagen, in Tat und Schall mich ins Äußere zu ergießen, o wie würde es sanft sich auflösen und das stillste Leben in mich gekehrt mir genügen, würde mir ein dem Deinen ähnliches Glück zuteil!"

Er mußte, als er das Wort schrieb, noch manches Jahr warten, bis es sich erfüllte. Von 1815 bis 1818 machte er als Naturforscher die Weltumseglung der Romanzoffischen Entdeckungsexpedition auf dem „Rurik" mit. Dann zog Peter Schlemihl die Siebenmeilenstiefel aus und ließ sich in der Stille nieder. Das Jahr 1819 schenkte dem Achtunddreißigjährigen Amt und Weib. Das Amt war die Stelle eines Adjunkten im Botanischen Garten in Berlin. Das Weib war die achtzehnjährige Pflegetochter Hitzigs, Antonie Piaste. „Sie ist jung, blühend und stark, wolkenlos und heiter, ruhig, verständig und froh und so liebevoll." So schildert er Varnhagen die Geliebte. Achtzehn Jahre lebte er in größtem Glücke an ihrer Seite im Kreise der heranwachsenden Kinderschar. Sein sehnlichster Lebenswunsch war ihm in ihr erfüllt. Als Antonie ihm am 21. Mai 1837 durch einen Blutsturz entrissen wurde, verwand er seinen Schmerz durch das stoisch-christliche „Herr, dein Wille geschehe!" Aber sein eigenes Ende sah er sich nahe. Nach genau einem Jahr und drei Monaten folgte er der Gattin in den Tod.

Der Sinn von Chamissos Leben heißt: sich bescheiden in dem schlichten Glück bürgerlicher Arbeit und Häuslichkeit. Das war das Ziel dessen, den der Sturm der Revolution in zartem Alter vom Strand festen Familienbesitzes ins wogende Leben hinausgeweht. Er war kein Romantiker mehr, der aus der sichern Enge deutscher Kleinbürgerlichkeit sich titanisch ins Weite sehnte. Er hatte die Weite kennen gelernt, zu früh. Sie hatte ihn durchkältet, durch und durch; so wurde seine Sehnsucht zum Heimweh, im eigentlichen Sinne. Er wollte nicht mehr Titane, er wollte Bürger sein. Darin scheidet er sich von der Frühromantik ab, die das Bürgerliche haßte. Er ist der erste Bürger in der Geschichte der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts. Ihm wird die Bourgeoisie zum Ideal.

In seinen zwei bedeutendsten Dichtungen hat er dieses Erleben ergreifend dargestellt. In „Peter Schlemihl" (1813) und „Salas y Gomez" (1829). Zwischen beide fällt seine Heirat (1819). Dies Ereignis erklärt die verschiedene Spiegelung des Grunderlebnisses in beiden Werken. Schlemihl findet das Glück, das ihn für den fehlenden Schatten entschädigt, jenseits des bürgerlichen Lebens in der Einsiedelei wissenschaftlicher Forschung; hat er doch die Siebenmeilenstiefel des Gedankens, die ihn im Nu über die ganze Erde tragen. Dem Schiffbrüchigen auf Salas y Gomez aber ist Einsamkeit Verzweiflung. Tatenlust und jener Durst nach Reich-

tum, der den Schlemihl zum Verkauf seines Schattens bestimmte, treiben ihn in die weite Welt aus den Armen der Geliebten. Statt in der trauten Enge der bescheidenen Heimat sucht er sein Glück im draußen erworbenen Reichtum. Das Schicksal beschert ihm Einsamkeit; die grauenhafteste, die sich denken läßt: sein Wohnort wird nach dem Schiffbruch eine kahle Felseninsel mitten im Stillen Ozean. Da kann er, einzig mit seinen Gedanken allein, die Einsamkeit kosten bis zur Hefe. Bis zur Schwelle der Selbstvernichtung. In den wahnsinnigen Träumen der unendlichen Nächte steigen lockend, anklagend die Bilder des Lebens auf, das er leichtsinnig hingeworfen: der wilde Knabe, die Ideale, die ihn ins Weite trieben, die Geliebte. Vor dem Selbstmord in Raserei bewahrt ihn einzig das Kreuz, das er in dem Sternbild des südlichen Himmels allnächtlich über sich strahlen sieht (bedeutsam schließt Chamisso mit diesem Motiv das Einleitungs- und das Schlußgedicht): in dem ewigen Einerlei der sich folgenden Tage und Nächte, Sommer und Winter lernt er dulden und entsagen.

Eindringlich verkündet so der verschiedene Ausgang in beiden Werken, wie für Chamisso nach seiner Verheiratung die Ehe und das bürgerliche Leben Ziel und Beruhigung alles menschlichen Ringens sind. Daraus leitet sich zum Teil die Tatsache her, daß seine eigentümlichen und bedeutendsten Gedichte erst nach seiner Verheiratung entstanden. Auch darin scheidet er sich von den ersten Romantikern wie auch von Schiller. Bei diesen liegt der Schwerpunkt ihres lyrischen Schaffens in der Jugend. Ihr Idealismus bedarf der Flügel der jugendlichen Sehnsucht, um dichten zu können. Von ihnen im besondern gilt das Wort: Jung stirbt, wen die Götter lieben. Altgewordene, in Fettpolstern erschlaffte Romantik ist ein Selbstwiderspruch: Stillstand, wie Tieck und die Schlegel, oder an Verrücktheit grenzende Kuriosität, wie Brentano bezeugt. Chamisso aber mußte, um sich als Dichter selber zu finden, erst die Mittagshöhe des Lebens erklommen, ja, wenn wir die ihm zugemessene Spanne Lebens betrachten, überstiegen haben.

Von 1803—1806 hat er mit seinen Freunden, darunter August Varnhagen von Ense und Eduard Hitzig, einen Musenalmanach, den „Grünen" Almanach, herausgegeben. Die Gedichte, die er hier veröffentlichte, setzen mehr durch die flüssige Formgewandtheit des ursprünglich fremdsprachigen Dichters in Erstaunen als durch Eigenwuchs und Stimmungskraft. Goethes und Schillers Elegien, Klopstocks antike Strophen, die freirhythmischen Hymnen von Goethe, Hölderlin und Novalis und auch von Klopstock (dessen „Frühlingsfeier" er in „Anbetung" nachbildete), romantische Sonette, Stanzen und Terzinen werden nachgeahmt. Sie würden alle, wären einzig diese Gedichte von ihm erhalten, uns das Recht geben, Schillers Epigramm von der gebildeten Sprache, die für den Dichter dichtet

und denkt, auf ihn anzuwenden. Keines erhebt sich über das Mittelmaß üblicher Almanachspoesie.

Erst geraume Zeit nach seiner Verheiratung setzt das lyrische Schaffen ein, das seinem Namen Dauer verliehen hat. Die erste und einzige Gedichtsammlung hat er 1831 veröffentlicht. Seine bedeutendsten Gedichte hat er als Fünfziger gedichtet, so Schloß Boncourt 1827; Abdallah 1828; Salas y Gomez 1829; Der Bettler und sein Hund 1829; Frauen-Liebe und Leben 1830; Korsische Gastfreiheit und Mateo Falcone 1830; Die alte Waschfrau 1833; Der rechte Barbier 1833. Sie sind denn auch nicht Explosionen eines stürmischen Temperaments. Mehr idyllisch-elegisch wie „Schloß Boncourt"; innig-zart bis zum Süßlichen wie „Frauen-Liebe und Leben"; sachlich-beschaulich, wie „Abdallah" oder „Das Riesenspielzeug". Wo stärkere Gefühle in ihnen auflodern wie in den korsischen Stoffen, ziehen sie mehr aus dem objektiven Stoffe ihre Nahrung und aus der Darstellungskunst des Dichters als aus seinem Gemüt. Wo dieses, wie in „Der Bettler und sein Hund", in heftigere Wallung gerät, geschieht es nicht um eigener Not willen, sondern um der Ungerechtigkeit im Lose anderer, in den Zuständen der Gesellschaft willen. Sogar in Salas y Gomez, dem unstreitig der Preis von allen gebührt, ist das Tragische in Wehmut gelöst.

Denn Chamisso ist im Grunde seiner Seele ein Realist. Wie der Mensch, aller idealistischen Metaphysik abhold, sich in ein praktisch-positives Verhältnis zur Wirklichkeit gesetzt hat; wie der Gelehrte, allem „müßigen Konstruieren a priori und Deduzieren" abhold, sich mit Beobachtung und Erfahrung begnügte, so fühlt auch der Dichter in der Blüte seines lyrischen Schaffens nicht mehr das romantische Bedürfnis in sich, aus der Unvollkommenheit und Beschränktheit der Wirklichkeit sich in die unendliche Freiheit des Gedankens zu flüchten. So unvollkommen sie ist, die Welt ist ihm doch reich und schön genug — als Stoff, der gebildet werden kann. So verschmelzt er, statt phantastischen Träumen nachzugehen, lieber sein gestaltendes Ich mit dem Stoff der Wirklichkeit und baut aus ihm eine neue schönere Welt. Eine Welt, die bescheiden, aber damit lebensfähig ist.

Drei wesentliche Stoffkreise heben sich aus der Masse seiner Gedichte hervor: das bürgerliche Leben, die deutsche Sage und Volksanekdote, Fremdländisches. Merkwürdigerweise steht ein Stoffgebiet, aus dem die romantische Lyrik Eichendorffs und der Schwaben tiefste Töne geholt, ganz zurück: die Natur. Und doch ist es sehr begreiflich: dem Naturforscher war die Natur das tägliche Brot. Sein Blick ruhte kühl und sachlich beobachtend auf ihr, sein Verstand zergliederte sie. So war ihre Seele dem Dichter verschlossen. Ein paar Naturlieder, die er gleichwohl gedichtet, besingen die althergebrachten Motive. Nur auf das Augenfälligste

achtet er, den Wechsel der Jahreszeiten: die blumige Frühlingsau, die Stoppelfelder des Herbstes, den winterlichen Schnee u. dgl. — ohne eigentümliches Schauen, gelegentlich gefällig und rhythmisch wirksam, so das bekannte „Frühling“:

Der Frühling ist kommen, die Erde erwacht,
Es blühen der Blumen genung.
Ich habe schon wieder auf Lieder gedacht,
Ich fühle so frisch mich, so jung.

Aber das Wesentliche ist, auch die Natur betrachtet er aus der Perspektive des Bürgers. Wenn der Frühling kommt, so fällt sein erster Blick auf die Vögel, die nun wieder ihre Nester bauen, also eine Familie gründen.

Im Herbst sieht er nackte Felder und Stoppeln: die Natur hat dem Menschen ihre Früchte gegeben.

Denn vor allem ist er Bürger. Dem bürgerlichen Leben gilt die Liebe des so lange Heimatlosen. Und darin singt er aus dem Herzen — oder wenigstens aus einer Herzkammer — seiner Zeit. Denn ein bürgerliches Leben zu schaffen war eine ihrer wesentlichsten Aufgaben, nachdem in den Stürmen der Napoleonischen Kriege die alte Staats- und Gesellschaftsform gebrochen war. Langsam, wie es den fortschrittlich Gesinnten schien zu langsam, bildete sich eine Gemeinsamkeit politischen Fühlens, Denkens und Handelns. Chamisso ist durchaus freiheitlich gesinnt. Aber eben nur, soweit es das Behagen des Bürgers erfordert. Sein Blick ist daher zunächst weniger auf das Ganze des Staates gerichtet als auf das Einzelne der bürgerlichen Familie. Das Familienleben der Biedermeierzeit spiegelt sich in seinen Gedichten mit all seiner Bescheidenheit und Ehrbarkeit, seiner ans Sinnig-Minnige streifenden Treuherzigkeit, seiner ins Philisterhafte hinübergreifenden Hausbackenheit. Darin gleicht er dem von ihm geliebten und übersetzten Béranger. Er ist ein in deutsches Gemüt getauchter Béranger. Er weiß, daß die Bourgeoisie, der Mittelstand, der in seiner sittlichen Gesinnung bis weit in den Adel hinaufreicht, der Kern des Staates ist und daß dieser nicht gedeihen kann, wenn das Familienleben des Mittelstandes nicht gesund, sittlich, gemütvoll ist. Man darf es sagen: die Kraft, die im 19. Jahrhundert das deutsche Volk groß gemacht hat, ist in den Gedichten Chamissos angedeutet. Das ist der Dank, den der Fremdling seiner Wahlheimat abstattete.

Eine förmliche Topographie des deutschen Familienlebens enthalten seine Gedichte. Der Zyklus „Frauen-Liebe und Leben“, in Schumanns kongenialer Vertonung tausend und aber tausend Male in der Folgezeit in deutschen Bürgerhäusern und Konzertsälen von deutschen Mädchen und Frauen gesungen, beleuchtet die Familie aus der Seele der Frau. Ihre wichtigsten Stufen werden gefühlsmäßig dargestellt. Das erste Ahnen der Liebe; das Selbstgeständnis

der Liebenden, die noch zur Entsagung bereit ist, aus lauter Liebe; die Verlobung, erst heimlich, dann öffentlich durch den Ring; die Hochzeit; das Aufdämmern der Mutterschaft; die junge Mutter; die Witwe; die Großmutter, die im Enkelkind noch einmal ihr Leben traumhaft durchlebt. Mag einem spätern, kühler empfindenden Geschlechte manchmal das Gefühl zu überfließen scheinen, mag zu der heute geänderten Stellung der Frau die übergroße Demut der „niedern Magd" nicht mehr passen — das Liebes- und Familiengefühl der Frau jener Zeit ist doch darin ausgesprochen in seiner Stärke und Reinheit. Für Chamisso und die Seinen gab es die romantische Libertinage in der Liebe nicht mehr, die jungdeutsche Emanzipation des Fleisches noch nicht.

In weiteren Zyklen und Gedichten hat Chamisso die Grundmotive von „Frauen-Liebe und Leben" vermannigfaltigt und weitergesponnen. „Tränen" ist das unmittelbare Gegenstück. Der Lebenslauf der unglücklich Liebenden ist aus der Seele des Mädchens dargestellt, das auf Befehl des Vaters entsagen mußte; denn auch der unbedingte Gehorsam gegen die Eltern, selbst in Fragen des Herzens, gehört zu den sittlichen Gesetzen dieser Zeit. Der Zyklus „Lebens-Lieder und Bilder" schildert objektiv, zwischen Mann und Frau stehend, in parallelen Bildern das Wachstum der beiden Geschlechter, die gegensätzlichen Spiele der Kinder, das allmähliche Reifen von Gemüt und Charakter, bis die getrennten Ströme in das eine Bett der Liebe und Ehe einmünden und fortan zusammenfließen.

Schon in diesem Zyklus ist der Blick des Dichters aus der Enge des Familienlebens hinaus in die Weite der politischen Gemeinschaft gelenkt. Der Mann, ein Wort aus der „Glocke" wiederholend, spricht:

Gekehrt nach außen ist des Mannes Trachten,
Und bildend in die Zukunft strebt die Tat.

Seinen Sinn umdüstert das Schicksal des leidenden Vaterlandes, und die „Männin" muß ihm die Waffen reichen. Sie hat später den in der Schlacht Gefallenen zu beklagen. Wie um 1830 die innerpolitische Lage sich schärft, tritt, wie bei Béranger, die soziale Frage in Chamissos Dichtung ein. Er neigt sich brüderlich-liebevoll zu den Geringen der bürgerlichen Gesellschaft nieder und widmet der arbeitsamen Treue der alten Waschfrau tiefgefühlte Strophen. Ja, ein Jahr vor der Julirevolution deckt er in dem wirkungsvollen, rücksichtslos realistischen Gedicht „Der Bettler und sein Hund" das summum ius summa iniuria der Polizeivorschrift auf: Der Bettler, der die drei Taler Hundesteuer nicht zu erlegen vermag, will den Köter ersäufen. Statt dessen ertränkt er sich selber, und der treue Hund „verreckt" auf seinem Grabe. Daß der Bettler „bei mancher

Schlacht" dabei gewesen ist, steigert das Gefühl der Ungerechtigkeit der Polizeiforderung.

Den zweiten Stoffkreis füllt die deutsche Sage, im weiteren die Anekdote aus dem Volksleben. Man spürt den Einfluß von „Des Knaben Wunderhorn", von Fouqué, vor allem aber den der Uhlandschen Romanzen. Auch bei Chamisso liebt der Fürst die Magd aus dem Volke („Herzog Huldreich und Beatrix"). Auch bei ihm ruft, wie in des „Sängers Fluch", ein Greis das Verderben über ein verruchtes Geschlecht herab und erfüllt sich der Fluch. Die Burg wird von der Erde verschlungen:

Du forschest nach der Stätte, wo einst die stolze stand?
Du fragest nach den Namen, wie jene sonst benannt? —
Vergebliches Beginnen! Es waltet das Gericht;
Vergessen und verschollen! Die Sage weiß es nicht. —

Wer hört nicht Uhland? Auch durch Chamissos Romanzen wandeln Ritter und Ritterfrauen, Könige und Sänger, auch in ihnen preist der Jäger den Wald, klagt die Müllerin und reitet der Reiter zum Tore hinaus. Man denkt auch hier gern an den Familienkreis und stellt sich vor, wie Vater oder Mutter, Freund oder Lehrer den Kindern diese Geschichten erzählen. Schon das leis Lehrhafte, das manche von ihnen, wie das „Riesenspielzeug", durchschwebt, eignet sie dazu. Der keck volkstümliche Ton, den Chamisso ein paarmal ähnlich getroffen wie Bürger, so in dem vortrefflichen „Rechten Barbier" und der „Tragischen Geschichte", sichert ihnen langes Leben.

Aber der Dichter, der eine Reise um die Erde gemacht und 1830 in dem Gedichte „Das Dampfroß" mit so geistreichem Humor die Schnelligkeit eines modernen Verkehrsmittels besingt, läßt sich auch von der Phantasie ins Weite tragen. Man spürt seinen Gedichten an, wie nach 1820 dem deutschen Michel sein Gewand zu eng wird und über dem sich reckenden Körper die Nähte platzen. Man beginnt voll Unternehmungslust in fremde, vor allem überseeische Länder auszufliegen. Amerika taucht als lockendes Dorado auf. Goethe schreibt „Wilhelm Meisters Wanderjahre" und schildert darin, wie in das lange stockende Leben des Volkes eine neue Strömung zieht und Scharen zu wandern beginnen. Eine förmliche Reiseliteratur, im 18. Jahrhundert erst durch vereinzelte Vorboten angekündigt, entsteht und breitet sich rasch aus. Ja, ein moderner Geist, wie der Jungdeutsche Theodor Mundt, träumt schon von einer neuen Art Literatur — dem „Buch der Bewegung".

Der Weltfahrer Chamisso gesellt dieser Reiseliteratur Romanzen mit fremdländischen Stoffen bei. Er schweift in die Nähe und Ferne. Aus dem Volksleben Korsikas schöpft der Sänger der deutschen Familie das dankbare Motiv von der Heiligkeit der Gastfreundschaft und stellt diese in dramatisch wirkungsvollen Gegensatz zur Blutrache (in „Korsische Gastfreiheit" und vor allem in dem pracht-

vollen Terzinengedicht „Mateo Falcone, der Korse"). Einem russischen Volksmärchen wird „Das Urteil des Schemjáka" nachgebildet. Der Freiheitskampf der Griechen schenkt ihm ein paar Gedichte, so „Sophia Kondulimo und ihre Kinder" und den Zyklus „Chios". Tausendundeine Nacht spendet die etwas langgesponnene Sage von dem habgierigen Kaufmann Abdallah. Aus dem Indianerleben geholt sind die „Rede des alten Kriegers Bunte-Schlange im Rate der Creek-Indianer", die in ergreifender Steigerung die wachsende Ländergier der Weißen beklagt, und „Das Mordtal", das die einfache Größe eines Naturmenschen in dem grausigen Kampfe zwischen Weißen und Roten darstellt.

Es entspricht der dauerhaften Ehrlichkeit von Chamissos Lebensauffassung, daß auch des Künstlers Art nicht geniales Hinwerfen, sondern sauberes und fleißiges Arbeiten ist. Wie von der weltübertanzenden romantischen Ironie bei ihm nur noch der harmlose Spaß, der hausbackene Familienwitz des „Rechten Barbiers" und der „Tragischen Geschichte" übrig geblieben ist, so schrieb er auch seine Verse treu und gewissenhaft. „Ich bin in Sprach' und Leben ja der Mann, Der jede Silbe wäget falsch und schwer," bekennt er selber. Er hätte es wohl auch getan, wenn er nicht in einer ihm von Geburt fremden Sprache gedichtet hätte. Nun verdoppelte die Fremdsprachigkeit seinen Fleiß. „Es floß ihm nichts zu," berichtet Hitzig, „er mußte darum ringen." Seine Terzinen schuf er so, daß er sich zuerst eine Tabelle über die sich ergebenden Reime auf die Schlußworte der Anfangszeilen der Strophen entwarf, die Verschlingung schematisierte usw. Im Kreise der Frau von Staël, die die gesellschaftliche Unterhaltung zur Kunst ausbildete, hatte man „une bonne rédaction" eines Gedankens über alles gepriesen. Er ließ es sich fortan gesagt sein.

Seinen Versen spürt man die Mühe der Redaktion noch hie und da an, so erstaunlich flüssig sie sind, vor allem aber den fremden Ursprung des Verfassers. Die beliebte Rede, Chamisso sei ganz zum deutschen Dichter geworden, ist cum grano salis aufzufassen. Vor allem die Stellung der Wörter verrät oft den Fremden:

Und als ich an zu wachsen fing.

Als einst in Knabenjahren
Ich an zu kegeln fing.

Aber auch der Gebrauch von Wörtern, wie „Mannen" für Männer in Salas y Gomez I, und Wortbildungen, wie frohgelockt. Das unwillkürliche Einfließen von Wendungen aus Gedichten Goethes, Uhlands u. a. erklärt sich bei Chamisso am leichtesten aus seiner Fremdsprachigkeit, so wenn er, nach den Faustversen:

Ich säh im ewgen Abendstrahl
Die stille Welt zu meinen Füßen,

in der „Kreuzschau“ sagt:

(Der Pilger) Sah jenseits schon das ausgespannte Tal
In Abendglut vor seinen Füßen liegen.

Vor allem aber fehlt ihm oft das angeborene Gefühl für anschaulichen und kräftigen Ausdruck. Seine Sprache klingt oft matt, blaß, alltäglich:

Es ward dabei zu sein mir angetragen.

(Der Ring hat) erschlossen
Des Lebens unendlichen Wert.

Darum ist es auch kein Zufall, daß er von allen Strophenformen die Terzinen am meisten geliebt und meisterhaft ausgebildet. Sie boten mit dem geläufigen Schema der fünf Jamben und dem gegebenen Gefüge der festen Reimketten der schwanken Gestaltungskraft sichere Stütze und äußeren Halt, indes sie zugleich den Fleiß durch ihre formale Schwierigkeit reizten. Man muß, wenn man diese langen Terzinenreihen liest, an Chamissos Stoizismus denken. Sie sind rhythmischer Stoizismus. So mächtig in „Mateo Falcone“ das südliche Temperament sich aufbäumt, so leidenschaftlich in „Salas y Gomez“ die Verzweiflung die Brust schlägt und die Arme durch die Luft wirft: sie sind in den ehernen Ketten der gemessenen und kunstvollen Terzinen verstrickt.

In dieser Selbstzucht steht Chamisso mit beiden Füßen auf dem Boden seiner der Demokratie zustrebenden Zeit. Er wirkt als Bürger unter Bürgern. Nur wie ein verlorenes Singen klingt die romantische Sehnsucht noch in sein Arbeitsgemach. Wenn ihre Klänge zu laut anschwellen, übertönt er sie mit dem Geräusch seiner Arbeit. Die Begehrlichkeit des Ich hat sich der Pflicht fügen müssen.

Anmerkungen zum ersten Band.

S. 4: Zur Naturdarstellung in der Lyrik des 17. Jahrh. vgl. M. v. Waldberg, Die deutsche Renaissance-Lyrik. 1888, S. 126 ff. — Über Brockes: L. Fulda, Gegner der zweiten schlesischen Schule. II (Kürschners deutsche National-Literatur 39), S. 275 ff.

S. 6: A. v. Hallers Gedichte. Hrsg. von Ludwig Hirzel. Frauenfeld und Leipzig 1917.

S. 8: Fr. Ausfeld, Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jahrh. 1907. — Fr. Muncker, Anakreontiker und preußisch-patriotische Dichter. II (Kürschners deutsche National-Literatur 45).

S. 16: Herders sämtliche Werke. Hrsg. von B. Suphan. Bd. 1, S. 283 f.

S. 17: H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrh. Bd. 2. 7. A. 1913, S. 451.

S. 18 f.: Über Youngs Geniebegriff: Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrh. Bd. 1. 7. A. 1913, S. 413. A. Köster, Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrh. 1912, S. 21 f. — Hamanns Sokratische Denkwürdigkeiten in der Ausgabe von F. Roth, Bd. 2, S. 35, 38. Über Hamanns Geniebegriff: R. Unger, Hamann und die Aufklärung. 1911, Bd. 1, S. 275 ff.

S. 19: Herder. Hrsg. von Suphan. Bd. 8, S. 200 f.

S. 20: Hamanns Schriften. Bd. 2, S. 258. — Herder, Fragmente. Suphan. Bd. 1, S. 165.

S. 21: Herder, Über den Ursprung der Sprache. Suphan. Bd. 5, S. 111 f. — Über das Volkslied: Herder, Vorrede zum 2. Teil der Volkslieder. Suphan. Bd. 25, S. 328 f. Vgl. Haym, Herder. Bd. 1, S. 419. Fragmente. Suphan. Bd. 1, S. 266. Vgl. R. Haym, Herder. Bd. 1, S. 151.

S. 22 f: Haym, Herder. Bd. 1, S. 421. — Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker. Suphan. Bd. 5, S. 164. Haym. Bd. 1, S. 425.

S. 23: Über Volk und Nation: Fr. Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat. 4. A. 1917. S. 23 ff.

S. 24: In den Briefen zur Beförderung der Humanität wird z. B. IV, 42 Volk neben Nation ohne Unterschied gebraucht. Suphan. Bd. 17, S. 211 f.

S. 25: Über die Entstehung von Herders Volksliedern: Haym. Bd. 1, S. 689 ff.; Bd. 2, S. 90. An Lessing: Lessings Werke. Hempelausgabe. Bd. 20, S. 960, 979.

S. 28 f.: A. Köster, Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrh. 1912, S. 17, 25.

S. 30: Schillers Rezension: Säkularausgabe. Bd. 16, S. 226 ff. Bürgers Leben: A. Sauer in seiner Ausgabe der Gedichte (Kürschners deutsche National-Literatur, Bd. 78). W. v. Wurzbach, Bürger, sein Leben und seine Werke. 1900.

S. 32: Der Herzensausguß über Volkspoesie in der Ausgabe von R. M. Werner. Bd. 2, S. 198 ff. — Die Vorreden zur 1. und 2. Ausgabe der Gedichte: Werner. Bd. 1, S. 27 ff., 35 ff.

S. 33: Bürgers Vorläufige Antikritik und Anzeige: Werner. Bd. 2, S. 124 ff.

S. 34 f.: Die Vorlage zu Kaiser und Abt: Percy, Reliques of ancient English poetry. London 1823, Bd. 3, S. 147 ff.

S. 35: Über die Lenore: E. Schmidt, Charakteristiken. Bd. 1, S. 206 ff.

S. 36: Schubarts Leben, Gesinnungen und Charakter in: Werke. 1839/40, Bd. 1 und 2. D. Fr. Strauß, Schubarts Leben. Werke. 1878, Bd. 8 und 9.

S. 39: Die Mitteilungen von Ernestine Voß: Aus dem Leben von J. H. Voß, sind wieder abgedruckt in A. Sauers Ausgabe des Göttinger Dichterbunds. I (Kürschners deutsche National-Literatur, Bd. 49), S. LXXI ff.

S. 40: A. Sauer, Der Göttinger Dichterbund. I, S. XII ff.

S. 44: Einiges von und über Höltys Charakter von J. M. Miller. A. Sauer, Der Göttinger Dichterbund. II, S. XIII ff.

S. 49: Stolbergs Aufsatz Über die Fülle des Herzens steht bei Sauer, Der Göttinger Dichterbund. III, S. 18 ff.

S. 51: Vgl. Sauer zu Stolbergs Ode Der Felsenstrom, Der Göttinger Dichterbund. III, S. 75.

S. 53: Die Pränumerationsanzeige bei Sauer, Der Göttinger Dichterbund. III, S. 210 ff.

S. 59: Matthissons Gedichte. Kritische Ausgabe von G. Bölsing. 1912/13. H. Limbach, Fr. v. Matthissons Lyrik. 1909. A. Heers, Das Leben Fr. v. Matthissons. 1913.

S. 60: Das Erlebnis auf der Tour de Mayen: Schriften. Bd. 2, S. 207 f.

S. 62: Der Tod von Matthissons Tante: Selbstbiographie. Literarischer Nachlaß. Bd. 1 (1832), S. 247. — Seine Lektüre: ebenda, S. 256 f.

S. 63: A. Frey, J. G. von Salis-Seewis. 1899. — Derselbe: A. v. Haller und J. G. v. Salis-Seewis (Kürschners deutsche Nationalliteratur). — A. Heers, Matthisson. S. 52 f. — R. Friedmann, Die Wandlungen in den Gedichten von J. G. v. Salis-Seewis. 1917.

S. 69: Hebels Werke. Hrsg. von A. Sütterlin. — Hebels Briefe an Gmelin, Kerner und die Straßburger Freunde. Hrsg. v. Behaghel. 1883. Briefe an Nüßlin.

S. 70: Der Katechismus ist abgedruckt in Sütterlins Ausgabe. Bd. 2, S. 270 ff.

S. 76: Ich unterlasse es, aus der Goetheliteratur auch nur Wichtigstes aufzuzählen, begnüge mich mit gelegentlichen Anführungen und bemerke nur, daß der ganze Abschnitt über Goethe geschrieben war, bevor Gundolfs Goethe erschien. Zitiert wird nach der Gesamtausgabe von Karl Alt.

S. 78: Das Briefgedicht an Merck bei E. Wolff, Der junge Goethe. S. 181.

S. 80: Biedermann, Goethes Gespräche. 2. A. 1910, Bd. 3, S. 264 f. — Weitere Belege für Goethes Reizbarkeit gibt E. Sarter, Zur Technik von Wilhelm Meisters Wanderjahren. 1914, S. 43. — Goethes Äußerung über seine Augenbegabung: Dichtung und Wahrheit. Bd. 23, S. 191.

S. 81: P. Petersen, Goethe und Aristoteles. 1914, S. 38 f.

S. 83: Wiederholte Pubertät: Gespräche. 2. A. Bd. 3, S. 495.

S. 84: Vgl. G. Simmel, Goethe. 1913, S. 198 ff.

S. 85: Goethe hat sich über Heinroths Wort geäußert in dem Aufsatz: Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort. Bd. 38, S. 77 ff. — Über Idee, Begriff, Urphänomen bei Goethe vgl. P. Petersen, Goethe und Aristoteles. 1914, S. 41 ff. — Maximen und Reflexionen. Bd. 4, S. 15 f. — Vgl. dazu auch W. Hertz, Goethes Naturphilosophie im Faust. 1913. O. Meyerhoff, Über Goethes Methode der Naturforschung. 1910, S. 25 ff.

S. 86: Gespräche. 2. A. Bd. 3, S. 495 f. — Zur Farbenlehre, § 175.

S. 87: Über die Hegelsche Philosophie sprach Goethe zu Eckermann am 28. März und 18. Oktober 1827. Über seine Art zu dichten am 6. Mai 1827.

S. 88: Idee und Liebe: Maximen und Reflexionen. Bd. 4, S. 71. Nr. 515.

S. 90: Auf die Genauigkeit von Goethes Naturschilderungen weist E. Boucke hin, Goethes Weltanschauung. 1907, S. 302 ff.

S. 91: Über die ersten Reimversuche Goethes: Dichtung und Wahrheit. Bd. 23, S. 26 f.; 119. E. Wolff, Der junge Goethe. S. 5 f.

S. 92: Über die poetischen Sammelbände: An Cornelie, August 1767. Wolff, Der junge Goethe. S. 233. — Über die Vorbilder der Frankfurter Knabengedichte: Wolff, Der junge Goethe. S. 234 f.

S. 93: Goethe in Leipzig: Dichtung und Wahrheit. Bd. 23, S. 215, 217 ff. Gespräche. 2. A. Bd. 1, S. 6.

S. 94: An Riese, 28. April 1766.

S. 95: Dichtung und Wahrheit. Bd. 23, S. 241.

S. 97: A. Leitzmann, Zu Goethes Liederbuch Annette. Euphorion. Bd. 4, S. 494 ff. B. Suphan, Das Buch Annette. Deutsche Rundschau. 1895, Bd. 84, S. 139 ff. Fr. Ausfeld, Die deutsche anakreontische Dichtung des 18. Jahrh. 1907, S. 93 f. — Vorarbeiten zu Dichtung und Wahrheit: Weimarer Ausgabe. Bd. 27, S. 383.

S. 99: Richtung zum Natürlichen: Dichtung und Wahrheit. Bd. 23, S. 255.

S. 100: Brief an Friederike Oser vom 6. November 1768. Vgl. Wolff, Der junge Goethe. S. 333 ff. A. Strack, Goethes Leipziger Liederbuch. 1893.

S. 103: Lehrjahre. Bd. 18, S. 347, 348.

S. 104: Goethes Kosmologie: Dichtung und Wahrheit. Bd. 23, S. 298 ff. E. Boucke, Goethes Weltanschauung. S. 226 ff.

S. 106: Deutsche Baukunst. Bd. 31, S. 9.

S. 107: Der Begriff „innere Form" findet sich zuerst in dem Anhang zu Mercier-Wagners Neuem Versuch über die Schauspielkunst, Bd. 32,

S. 113 f. — Ephemerides und Volkslieder von Goethe. Hrsg. von E. Martin. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrh. 14.

S. 109: K. Reuschel (Euphorion, Bd. 22, S. 57 f.) sucht wahrscheinlich zu machen, daß Goethe bei dem gewöhnlich auf Friederike Brion bezogenen Gedicht „Balde seh' ich Rickchen wieder", an Friederike Oser gedacht habe. — „Kleine Blumen, kleine Blätter": Dichtung und Wahrheit. Bd. 24, S. 21. E. Schmidt und M. Friedländer, Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 97, Heft 1 und 2. Schriften der schweizer. Gesellschaft für Volkskunde. 1906, Bd. 4, S. 30. A. Götze, Ilbergs Jahrbücher. 1913, Bd. 31, S. 300 f.

S. 110: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn": Wolff, Der junge Goethe, S. 442, wo das Wichtigste aus der weitschichtigen Literatur verzeichnet steht.

S. 112: Die Chronologie der Sesenheimer Gedichte ist unsicher. Jedenfalls kann „Willkommen und Abschied" nicht „auf den Dreikönigsabend 1771 gehen", wie Wolff, Der junge Goethe, S. 84, meint; denn die Stelle: „Wo Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen sah" setzt belaubtes Gebüsch voraus.

S. 116: Heinse und Jacobi über Goethe: Gespräche², Bd. 1, S. 46.

S. 117 f.: Über „Emilia Galotti" an Herder Mitte Juli 1772.

S. 122: „Selbstironie": Wolff, Der junge Goethe. S. 475.

S. 122: J. Minor, Goethes Mahomet. 1907, S. 26 ff.

S. 124: Goethes irrtümliche Angabe über Prometheus: An Zelter 11. Mai 1820.

S. 124 f.: F. O. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. 1910.

S. 127: Goethes Naturauffassung in der Rezension von J. G. Sulzers Schönen Künsten in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen. Bd. 32, S. 18, 20.

S. 135: Über die Auffassungen des Schlusses des Spinnerliedchens: Minor, Goethes Faust. 1901, Bd. 1, S. 173.

S. 137: Dichtung und Wahrheit. Bd. 24, S. 200.

S. 144: Goethes Verhältnis zu Spinoza: G. Schneege, Zu Goethes Spinozismus. 1910.

S. 150: Entstehung des Liedes An den Mond: Gräf, Goethe über seine Dichtungen. Lyrik Bd. 1, S. 52.

S. 157: Campagne in Frankreich. Bd. 26, S. 118 ff.

S. 163 f.: Datierung von „Grenzen der Menschheit": Gräf, Goethe über seine Dichtungen. Lyrik Bd. 1, S. 70.

S. 165: Umarbeitung des „Werther": An Kestner, 2. Mai 1783. — An Charlotte von Stein, 2. Oktober 1783. 17. Juni 1784.

S. 166: Lavater: Gräf, Goethe über seine Dichtungen. Lyrik Bd. 1, S. 84.

S. 169: Mignon: Theatralische Sendung. Hrsg. von H. Mayne. 1911, S. 157, 165.

S. 170: Theatralische Sendung. S. 208.

S. 174: G. Schneege, Zu Goethes Spinozismus. S. 10. — Über die Geheimnisse: M. Morris, Goethe-Jahrbuch. Bd. 27, S. 131 ff.

S. 179: „Kupido, loser, eigensinniger Knabe" scheint schon Ende 1787 entstanden. Gräf, Lyrik Bd. 1, S. 103 f.

S. 180: Goethes Gespräche[2]. Bd. 4, S. 87 und 90 f.

S. 181: Caroline Herders Mitteilung bei Biedermann, Goethes Gespräche[2]. Bd. 1, S. 146 f. — W. Bode, Goethes Liebesleben. 1914, S. 290.

S. 182: E. Eggerking, Goethes Römische Elegien. 1913.

S. 190: W. von Humboldt, Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen, entstanden 1791/92. Vgl. Fr. Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat. 5. A. 1919, S. 39 ff.

S. 192: Novalis' und Fr. Schlegels früheste politische Ideen: Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat. S. 62 ff.

S. 197: Vergleichung des Elements, in dem er schwebt, mit dem Wasser: An Merck, 5. August 1778.

S. 202: Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort, Werke. Bd. 28, S. 343 f. — Anspielung auf die Sage vom Zauberlehrling in der Theatralischen Sendung, Mayne. S. 321.

S. 204: Der Abschnitt aus Phlegon bei Düntzer, Goethes lyrische Gedichte. Bd. 2[2], 1876, S. 424 ff. — Goethe selber soll später, nach der Mitteilung des Kanzlers von Müller, die Benützung des Phlegon geleugnet haben, Gespräche[2]. Bd. 3, S. 119.

S. 208: Der Abschnitt aus Sonnerat bei Düntzer, Goethes lyrische Gedichte. Bd. 2[2], S. 439; sowie bei Leitzmann, Quellen von Schillers und Goethes Balladen. 1911, S. 37 f. — Dichtung und Wahrheit, Werke. Bd. 24, S. 82.

S. 210: Die Stelle aus Lukian bei A. Leitzmann, Die Quellen von Schillers und Goethes Balladen. 1911, S. 32 ff.

S. 213: Die thüringische Eckart-Sage: Düntzer, Goethes lyrische Gedichte. Bd. 2[2], S. 397. — Die Totentanzsage in Corners Chronicon: Strehlke zu der Stelle, Hempelausgabe. Bd. 1, S. 261.

S. 214: Über die Entstehung der Wandelnden Glocke: Gräf, Lyrik. Bd. 1, S. 589.

S. 218: Gespräche[2]. Bd. 2, S. 214 f.

S. 220 f: Goethe und Schelling: Boucke, Goethes Weltanschauung. S. 188 ff., 242 ff. — Gespräche[2]. Bd. 1, S. 479.

S. 224: Goethes und Marianne von Willemers Briefwechsel hat zuerst Th. Creizenach 1878 herausgegeben, neuerdings (1909) Ph. Stein. Das größte Verdienst um das Verständnis des Westöstlichen Diwan hat K. Burdach, der ihn, nach manchen Vorarbeiten, im 5. Bande der Cottaschen Jubiläumsausgabe herausgegeben hat.

S. 234: Die Quelle der Parialegende bei Düntzer, Goethes lyrische Gedichte. Bd. 2[2], S. 449 f. und Leitzmann, Quellen. S. 47.

S. 235: Entstehung des Paria-Zyklus: Gräf, Lyrik. Bd. 2, 1, S. 414.

S. 237: Dichtung und Wahrheit. Bd. 28, S. 81 f.

S. 248: Zwei Zeugnisse über die Spaltung von Ich und Welt: Kaum ein Dichter der Romantik hat sie klarer ausgesprochen als Hölderlin in einem neuerdings aufgefundenen Entwurf einer Vorrede zum Hyperion (mitgeteilt von Karl Viëtor im Schwäbischen Bund, Jahrg. 1, S. 614 f.): „Die selige Einigkeit, das Sein, im einzigen Sinne des Worts, ist für uns verloren und wir mußten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reißen uns los vom friedlichen ἓν καὶ πᾶν der Welt, um es herzustellen, durch uns selbst. Wir sind zerfallen mit der Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich

jetzt." Auch A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur². (1817), Bd. 1, S. 24 f., spricht von der „inneren Entzweiung" des modernen Menschen.

S. 251: Für Schiller vgl. die bekannten Biographien von Weltrich, Minor, Kühnemann, Berger. Zugrunde gelegt ist die Cottasche Säkularausgabe.

S. 252: Zur Charakteristik des Regiments des Herzogs in der Karlsschule: Berger, Schiller. Bd. 1¹, S. 64. — Weltrich. Bd. 1, S. 125 f.

S. 253: Schiller und die Moralphilosophie der Aufklärung: Weltrich. Bd. 1, S. 234 f.

S. 254: Über naive und sentimentalische Dichtung. Bd. 11, S. 192 f., 201.

S. 255: Die Ode „An die Sonne": Weltrich. Bd. 1, S. 149; 505. Anthologie, Neudruck von F. von Zobeltitz. S. 16 ff.

S. 256: Das Gericht über die Könige: Klopstock, Messias 16, 307 bis 319; Weltrich. Bd. 1, S. 180.

S. 256 f: Die Mitteilung Hovens bei Weltrich. Bd. 1, S. 289.

S. 257: Die Selbstbekenntnisse Schillers: Briefe, herausgegeben von F. Jonas. Bd. 1, S. 17; 14.

S. 258: Über die Anthologie: Weltrich. Bd. 1, S. 483 ff.; einen Neudruck hat F. v. Zobeltitz veranstaltet.

S. 259: Die Äußerung über Haller: Über naive und sentimentalische Dichtung. Bd. 12, S. 206.

S. 260: Theosophie des Julius. Bd. 11, S. 117 f.

S. 261: Über Luise Vischer vgl. Weltrich. Bd. 1, S. 424 ff., 810 ff. Berger, Bd. 1, S. 209 ff.

S. 268: Die Freigeisterei der Leidenschaft: Goedeke, Schillers Werke, historisch-kritische Ausgabe. Bd. 4, S. 23 f.

S. 271: Über Schiller und Lotte von Lengefeld: Berger. Bd. 1, S. 572; Briefe. Hrsg. von Jonas. Bd. 2, S. 67.

S. 274: An Körner, 9. März und 25. Februar 1789, Jonas. Bd. 2, S. 251, 236 f., 238. — Über die Entstehung der Künstler: Von der Hellen, Säkularausgabe. Bd. 1, S. 334. An Körner, 9. Februar 1789, Jonas. Bd. 2, S. 224 ff.

S. 277: Bürger-Rezension. Bd. 16, S. 227, 236. — Hebbel, Tagebücher. Hrsg. von Werner. Nr. 1083.

S. 278: An Körner, 3. März 1791, Jonas. Bd. 3, S. 135 f.

S. 280: Über naive und sentimentalische Dichtung. Bd. 12, S. 182, 255.

S. 281: An Goethe, 7. Januar 1795, Jonas. Bd. 4, S. 96.

S. 286: Hölderlins Werke sind nach der kritischen Ausgabe von F. Zinkernagel (1914, 1916) zitiert, soweit diese erschienen ist; sonst nach der Ausgabe von Berthold Litzmann. Die Briefe nach C. C. T. Litzmann, Fr. Hölderlins Leben. 1890. Außerdem vgl. R. Haym, Die romantische Schule². 1906, S. 289 ff.; W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung². 1907, S. 330 ff.

S. 286: Der Traum Luise Nasts: Litzmann, Leben. S. 103.

S. 287: Litzmann, Leben. S. 113, 130, 207, 209.

S. 288: Litzmann, Leben. S. 420, 36, 169.

S. 289: A. W. Schlegel sprach über Hölderlin in der Jenaischen allgemeinen Literaturzeitung 1799; Sämtliche Werke. Bd. 11, S. 364.

S. 290: Friedrich Schlegel, Lyzeum-Fragment Nr. 55. Minor, Schlegels Prosaische Jugendschriften. (1882), Bd. 2, S. 191. Über Goethes Meister. Minor, Jugendschriften. Bd. 2, S. 171.

S. 292: Über Kant: Litzmann, Leben. S. 469, 421, 263.

S. 293: Über Fichte: Litzmann, Leben. S. 263, 243, 265.

S. 294: Litzmann, Leben. S. 373.

S. 296: Eine Ausgabe der Briefe Diotimas an Hölderlin kündigt der Inselverlag an. Das Inselschiff. Februar 1920, S. 129.

S. 296: Litzmann, Leben. S. 637.

S. 297. Litzmann, Leben. S. 154 f.

S. 308: Novalis' Werke werden nach der kritischen Ausgabe Minors angeführt. Aus der Novalis-Literatur: Novalis' Briefwechsel mit Fr. und A. W. Schlegel, Charlotte und Caroline Schlegel. Hrsg. von J. M. Raich. 1880. C. Busse, Novalis' Lyrik. 1898. E. Heilborn, Novalis der Romantiker. 1901. H. Simon, Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus von Novalis. 1905. W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung[2]. 1907, S. 249 ff. J. R. Thierstein, Novalis und der Pietismus. 1910. R. Haym, Die romantische Schule[2]. 1906, S. 325 ff. O. Walzel, Deutsche Romantik[4]. Bd. 1, S. 65 ff. u. ö.

S. 310: Wackenroders Werke und Briefe hat Fr. v. d. Leyen 1910 herausgegeben. Über ihn vgl. Haym. S. 118 ff. Walzel, Deutsche Romantik[4]. Bd. 1, S. 80 ff.

S. 311 f.: Novalis an Fr. Schlegel, Raich. S. 21.

S. 312: Fr. Schlegel an A. W. Schlegel: Briefe. Hrsg. von Walzel. 1890, S. 34. — Über Fichte: Novalis an Fr. Schlegel, Raich. S. 21. Simon, Die theoretischen Grundlagen des magischen Idealismus. S. 8 ff.

S. 313: Novalis und Schelling: Raich. S. 32.

S. 314: Heilborn. S. 62.

S. 314 f.: Novalis an Fr. Schlegel, 8. Juli 1796: „Mein Lieblingsstudium heißt im Grunde wie meine Braut: Sophie heißt sie." Vgl. auch Thierstein, Novalis und der Pietismus. S. 5, 19.

S. 316: Über die Entstehung der Hymnen: Busse, Novalis' Lyrik. S. 4.

S. 316 f.: Die Fragmente bei Minor. Bd. 3, S. 65. Bd. 2, S. 141, 113. Bd. 3, S. 35, 68, 374.

S. 317: Novalis an Friedrich Schlegel, 20. Januar 1799, Raich. S. 106 f. (Ob statt „Geheiße", wie Raich liest und nach ihm überall, so bei Dilthey, S. 294, Walzel, Deutsche Romantik, Bd. 1, S. 67, gedruckt wird, nicht eher „Geheimnisse" zu lesen ist?). Fr. Schlegel an Novalis, März 1799, Raich. S. 130.

S. 319: Thierstein. S. 100.

S. 321: Über das Orientalische: Fr. Schlegel, Gespräch über die Poesie. Prosaische Jugendschriften. Hrsg. von Minor. Bd. 2, S. 362. — Novalis, Hrsg. von Minor. Bd. 4, S. 142, 252 f., 255, 44.

S. 325: Novalis und Schleiermacher: Aus Schleiermachers Leben. Bd. 3, S. 134. Haym, Die romantische Schule[2]. S. 462 f.

S. 327: Novalis über Wilhelm Meister. Minor. Bd. 2, S. 243 f.

S. 331: A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Hrsg. von Minor (1884), Bd. 2, S. 259 f. Bd. 3, S. 223 f. Vgl. S. 206.

S. 332: Schlegel selber will den Arion nach dem Ring des Polykrates verfertigt haben, Haym. S. 151 f.

S. 333: H. Welti, Geschichte des Sonetts. 1884, S. 247. E. Hügli, Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. 1900, S. 12 ff.

S. 335: Wackenroder. Hrsg. von Fr. v. d. Leyen. Bd. 1, S. 156 ff. Über die Musik in der Romantik: Walzel, Romantik. Bd. 1, S. 95 ff.

S. 336: Gedichte ohne Sinn: Novalis, Schriften. Hrsg. von Minor. Bd. 2, S. 308. Tieck, Schriften. Bd. 16, S. 332 f.

S. 339: Tieck, Schriften. Bd. 1, S. XXXIX.

S. 340: R. Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano. 1894. Eichendorff, Halle und Heidelberg. Werke. Hrsg. von Kosch und Sauer. Bd. 10, S. 422, 471. Arnim, Ariels Offenbarungen. Hrsg. von J. Minor. 1912, S. 279. Cl. Brentano, Schriften. 1852 ff., Bd. 8, S. 109, 139.

S. 343: F. Rieser, Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen. 1908. K. Bode, Die Bearbeitung der Vorlagen in des Knaben Wunderhorn. 1909. Kritische Ausgabe des Wunderhorn von A. Birlinger und W. Crecelius. 1874.

S. 347: Arnims Aufsatz von Volksliedern in seinen Werken. Hrsg. von M. Jacobs. Bd. 1, S. 63 ff.

S. 351: Urteile über das Wunderhorn: Rieser: a. a. O. S. 15 ff.

S. 352: Arnim, Werke. Hrsg. von Jacobs. Bd. 2, S. 12 f. Steig, Arnim und Brentano. S. 235.

S. 358: Fr. Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat[5]. 1919, S. 128 ff. — E. Schmidt, Kleists Werke. Bd. 2, S. 315, 317.

S. 364: Körner, Werke. Hrsg. von A. Stern (Kürschnersche Nationalliteratur). Bd. 1, S. XXV f.

S. 369 f.: Eichendorff, Sämtliche Werke. Hrsg. von W. Kosch und A. Sauer. 11. Bd. Tagebücher. S. 9, 197, 112. J. Nadler, Eichendorffs Lyrik. 1908. Die Gedichte werden nach der Ausgabe von L. Krähe angeführt.

S. 372: Halle und Heidelberg: Werke. Hrsg. von Kosch und Sauer. Bd. 10, S. 407 ff.

S. 374: Eichendorff, Werke. Hrsg. von Kosch und Sauer. Bd. 12, S. 4 f.

S. 376: J. Nadler, Eichendorffs Lyrik. S. 49.

S. 380: Über die Schnadahüpferl: Nadler. S. 176 ff.

S. 382: R. Krauß, Schwäbische Literaturgeschichte. 1899, Bd. 2, S. 24 ff. — Uhland: Leben. Hrsg. von E. Uhland. 1874. Uhlands Tagebuch. Hrsg. von J. Hartmann. 1898. Briefwechsel. Hrsg. von J. Hartmann. 1911—1916.

S. 383: Über Uhlands Wortkargheit: Leben. S. 66. Briefwechsel. Bd. 2, S. 15. An Kerner: Briefwechsel. Bd. 1, S. 335.

S. 385: Über Uhlands frühe altdeutsche Studien: Briefwechsel. Bd. 1, S. 4, 14, 20. Leben. S. 62. W. Moestue, Uhlands Rechtsstudien in Paris. 23. Rechenschaftsbericht des Schwäb. Schillervereins. S. 49 ff.

S. 386 f.: Uhland als Politiker: Briefwechsel. Bd. 2, S. 21. Bd. 3, S. 369. Bd. 4, S. 77 ff. Leben. S. 370. — Sein Verhältnis zur (romantischen) Poesie: Briefwechsel. Bd. 1, S. 9, 11, 23 f., 140, 161, 290, 292.

S. 387: Chronologie von Uhlands Gedichten: Kritische Ausgabe, besorgt von E. Schmidt und J. Hartmann. 1898, Bd. 2, S. 363 ff.

S. 390: P. Eichholtz, Quellenstudien zu Uhlands Balladen. 1879, S. 13 ff.

S. 391: Briefwechsel. Bd. 1, S. 11. (Wo das „nicht" vor „edel" versehentlich ausgelassen ist.)

S. 391 f.: Eichholtz. S. 43 ff.

S. 394: J. Kerner, Bilderbuch aus meiner Knabenzeit. Werke. Hrsg. von J. Gaismaier. Bd. 4. — J. Kerner, Briefwechsel mit seinen Freunden. 1897, Bd. 1, S. 46. Fr. Heinzmann, J. Kerner als Romantiker. 1908.

S. 397: Chr. Th. Schwab, G. Schwabs Leben. 1883.

S. 400: Selbstcharakteristik K. Mayers in Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden. Bd. 2, S. 62.

S. 401: H. Fischer, Erinnerungen an J. G. Fischer. 1897, S. 5 f.

S. 403: G. Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Hrsg. von E. Ermatinger. 3. und 4. A. Bd. 3, S. 134. Mörikes Briefe. Hrsg. von K. Fischer und R. Krauß. 1903. Bd. 1, S. 403. H. Mayne, Eduard Mörike. 2. A. 1913. Die Werke Mörikes sind nach der Ausgabe von Mayne angeführt.

S. 404: Briefe. Bd. 1, S. 25 f.

S. 407: Briefe. Bd. 1, S. 154.

S. 414: Briefe, Bd. 1, S. 268 ff. — Über die Entstehung von Schön-Rohtraut: K. Fischer, Mörikes Leben und Werke. 1901, S. 140. Briefe. Bd. 2, S. 330. Über die Entstehung des Feuerreiters: Mayne. 2. A. S. 236.

S. 418: G. Keller, Der grüne Heinrich. Cottasche Jubiläumsausgabe 1919, Bd. 1, S. 313.

S. 422: Chamissos Werke. Hrsg. von M. Sydow.

S. 423: Preis Fichtes: Werke. Hrsg. von Hitzig. 1836—1839, Bd. 5, S. 111.

S. 424: Werke. Hrsg. von Hitzig. Bd. 5, S. 100, 124 f., 213.

S. 425: Über die Symbolik des Peter Schlemihl spricht gut Sydow, Chamissos Werke. Bd. 1, S. XCII ff. — Äußerungen Chamissos über Metaphysik: Werke. Hrsg. von Hitzig. Bd. 5, S. 302, 355. Bd. 6, S. 179 f.

S. 426: Werke. Hrsg. von Hitzig. Bd. 5, S. 301, 287, 32.

S. 433: Hitzig, Chamissos Werke. Bd. 6, S. 196.

Inhalt.

Seite

Einleitung.

Die Lyrik der Aufklärung 1

Erstes Buch. **Die Entdeckung der Natur.**

Erstes Kapitel. Die Poesie als Muttersprache des menschlichen Geschlechtes 16
Zweites Kapitel. Lyriker des Sturms und Drangs 27
Drittes Kapitel. Der Göttinger Hain 39
Viertes Kapitel. Die lyrische Idylle. (Matthisson, Salis, Hebel) . . 58

Zweites Buch. **Goethe.**

Erstes Kapitel. Die Persönlichkeit 76
Zweites Kapitel. Jugendgedichte 91
Drittes Kapitel. Die Lösung des Gefühls 102
Viertes Kapitel. Im Sturm und Drang 114
Fünftes Kapitel. Die Klärung des Weltgefühls 141
Sechstes Kapitel. Antike Sinnlichkeit und plastische Rundung . . . 176
Siebentes Kapitel. Die Balladen 195
Achtes Kapitel. Der west-östliche Diwan 217
Neuntes Kapitel. Entsagung 233

Drittes Buch. **Die Lyrik des Gedankens.**

Erstes Kapitel. Kant und die Spaltung von Ich und Welt 246
Zweites Kapitel. Schiller 251
Drittes Kapitel. Hölderlin 286
Viertes Kapitel. Novalis 308

Viertes Buch. **Das deutsche Lied.**

Erstes Kapitel. Romantisches Spiel 331
Zweites Kapitel. Des Knaben Wunderhorn 339
Drittes Kapitel. Die Lyrik der Befreiungskriege 355
Viertes Kapitel. Josef von Eichendorff 368
Fünftes Kapitel. Die Schwaben 381
Sechstes Kapitel. Eduard Mörike 403
Siebentes Kapitel. Adelbert von Chamisso 422

Anmerkungen 435

Das Namenregister für beide Bände befindet sich in Band II.

PT
521
E76
1921
T.1
c.1
ROBA